513508

G. OPRESCU

Considerații asupra artei moderne

Editura Meridiane

Coperta de
ION PETRESCU

G. OPRESCU

Considerații asupra artei moderne

EDITURA MERIDIANE
București, 1966

PREFAȚA AUTORULUI

Culegerea de studii cuprinsă în acest volum a luat naștere ca urmare a dorinței de a analiza de aproape curentele artistice care s-au manifestat, cu violența cunoscută, în prima jumătate a secolului nostru. Nu e întîia dată cînd un artist sau altul s-a crezut obligat, pentru o mai deplină exprimare a personalității sale, să se depărteze de ceea ce se producea curent în vremea sa, în categoria de artă căreia aparținea. Această depărtare nu altera însă ideea care se lega de orice operă considerată demnă de acest nume și care intrase în tradiția de secole urmărită de artiști. N-avem decît să ne gîndim, de pildă, la manierism sau la carravagism. Ceea ce se întîmplă însă de la 1870 incoace, este cu totul altceva. De data aceasta, dorința artiștilor este ca, manifestîndu-se complet și sincer, să nu mai țină seamă de nimic considerat tradițional. Nu mai este vorba de „capricii" sau „fantezii", ci de ceva cu totul deosebit de activitatea anterioară. Capriciii și fantezii existaseră uneori și înainte, dar ele se bazau tot pe vechea tradiție, cum sînt, ca să dau numai cîteva exemple, „Capriciile" lui Guardi — căci n-am putea altfel numi multe din tablourile acestuia —, sau ale lui Goya. Ne închipuim cu ce uimire unul sau altul dintre ei, chiar Goya, oricît de revoluționar părruse el în vremea sa, s-ar uita la o operă cubistă, suprarealistă sau abstractă.

S-a întîmplat să mă găsesc acolo unde se prelucrau și se urmăreau aceste curente, adică în orașele mari ale Apusului, și mai ales în Paris, pînă către 1940. Am putut vizita deci expozițiile unde apăreau, ca tineri, artiștii deveniți mai tîrziu nume faimoase în cultura vremii noastre. Impresiile ce-mi produceau le comparam cu amintirile din vizitarea mai tuturor muzeelor mari europene. Simțeam nevoia să-i înțeleg, să fac această apropiere, căci altfel mi-ar fi fost greu să-mi dau seama în ce constă noutatea curentelor așa-zis moderniste, și ce conducea pe artist să urmărească o direcție sau o alta. Ideile mele asupra acestor mișcări s-au bazat și pe lecturi de articole și de monografii; esențialul însă îmi era cunoscut direct de la contactul cu operele, iar acest esențial mi se părea și continuă să-mi pară absolut indispensabil pentru ca să putem aprecia partea cu adevărat revoluționară cuprinsă în mai toate aceste mișcări. Este ceva care se cam uită de criticii de artă contemporani mai tineri. Mulți dintre ei își închipuie că citind, dacă înțeleg limba, un volum despre arta abstractă, altul despre constructivism ori raionism, este suficient pentru a-și explica fenomene foarte complexe și care apar în arta de astăzi sub diferite forme, fenomene unele într-adevăr oneste, inexorabile necesități intelectuale, altele, foarte multe, ca elemente de imitație și de modă, sau aproape de plagiat, ca mai promițătoare de succes. Conștient de această situație, în ultimii ani am luat în cercetare de aproape, una după alta, mișcările mai importante, renunțînd la cele care nu erau în realitate decît derivate din acestea, pentru ca să ajung la o concluzie bazată pe documente și pe fapte, mai întîi pentru mine însumi, apoi pentru cititorii mei.

Această analiză am practicat-o cu toată seriozitatea de care dispun și cu toate cunoștințele mele de istoric de artă care, cum spuneam mai sus, mi se par indispensabile pentru înțelegerea unui fenomen de importanța celui la care asistăm în vremea noastră.

Pentru aceasta — și întrebuințînd această metodă îmi dau seama că ea este mai mult sau mai puțin asemănătoare cu cea de care se servea cunoscutul critic de arta Bernard Berenson în judecățile sale estetice —, am ținut seamă în primul rînd de operă și foarte puțin de autorul ei. Viețile romantice ale unora sau altora dintre reprezentanții diverselor curente, de multe ori terminîndu-se tragic, le cunosc și eu, dar ele n-au nici o parte în judecățile pe care le-am exprimat cu privire la producția lor artistică. Chiar atunci cînd această producție nu era pe gustul meu, ea m-a interesat ca fenomen, fiindcă am pornit de la ideea pe care o exprim și în analizele ce vor urma, că orice experiență în artă are și o valoare documentară certă, prin rezultatele ce se obțin prin ea.

I. IMPRESIONISMUL, NEOIMPRESIONISMUL

În decursul istoriei artei, de la Renaștere pînă către mijlocul secolului al XIX-lea, au existat schimbări care făceau ca arta unei epoci să nu semene, ca principii și realizări, cu cea a trecutului și să nu o continue, pur și simplu, pe aceasta. Schimbările, însă, nu erau de natură să modifice esențial ideea pe care artiștii și publicul și-o făceau despre o operă de artă, în totalitatea ei. Noțiunile de desen, compoziție, clarobscur, perspectivă, colorit, legătura dintre personajele unui subiect și mediul înconjurător în care se petrecea scena, fie el natura, fie, cum se întîmpla adesea, un interior, rămîneau fundamental aceleași, cu anumite modificări care nu alterau ansamblul, cum erau cele care diferențiau manierismul de arta clasică, barocul de manierism, rococo-ul de baroc, neoclasicul de ceea ce precedase, romantismul de clasicism, realismul unui Courbet de clasicism și de romantism. Carravagismul singur însemnase o modificare mai puternică a concepțiilor tradiționale, mai radicală, prin întoarcerea lui bruscă și violentă la o realitate agresivă, bazată pe un clar-obscur dominator, și de multe ori în compoziții inspirate de clasele de jos ale poporului, de care artiștii precedenți se interesaseră mai puțin, cînd nu omul viu, cu particularitățile lui obișnuite era luat de model, ci un canon ideal, plăcut la vedere, dar inexistent.

Prin aceasta chiar, Carravaggio deșteptase proteste și opoziție, concentrate în exclamația indignată a lui Poussin: „Carravaggio a venit ca să distrugă pictura!"

Către 1870, în arta franceză, pictorii — fiindcă mai mult de pictură ne vom ocupa, ca una care se va găsi mai totdeauna în fruntea tendințelor de înnoire și de schimbare a trecutului —, pictorii deci, ajunseseră la concluzia că, dacă s-ar merge înainte pe un teren, în care nici una din ideile tradiționale n-ar suferi sacrificări și modificări importante față de epocile precedente, nu s-ar ajunge la nimic satisfăcător, și academismul, practicat de școalele de arte și protejat de stat și de societatea burgheză, ar fi menit să continue și să domnească nesupărat.

Această concepție era de natură să exaspereze și să descurajeze pe cei care, către finele secolului al XIX-lea, doreau în artă o manifestare sinceră, originală și definitorie a personalității lor, conformă și cu observațiile ce rezultaseră din contactul lor cu realitatea contemporană. Ei constataseră mai întîi că natura înconjurătoare, așa cum o reprezentaseră în peisaje înainte de ei cei din secolul al XIX-lea, pînă către 1870, secol în care acest gen ajunsese la o mare înflorire, presupunea o fixitate de aparență, o stabilitate care nu există în natură și care aveau în ele ceva static și inert. Pictorii de pînă atunci, chiar Corot, cel mai mare peisagist al timpului, reprezentau în tablourile lor aspecte de rezumat, de sinteză, esența ideală a motivului de la care porniseră, dar nu adevărul complet. Această atitudine începe să le apară ca o greșeală, o insuficiență și oarecum un neadevăr. Cîțiva pictori tineri, care se găsiseră de cîteva ori într-o regiune pe malul Mării de Nord a Franței, își dăduseră seama, primii, că din pricina vecinătății apei, a frecvenței vîntului, aducător și răspînditor de nori, o imagine din natură, chiar în timpul aceleiași ore, poate trece printr-o mulțime de aspecte, care o făceau diferită,

oarecum alta. Care este atunci aspectul adevărat? Care este cel sub care acea imagine trebuie să fie redată într-un tablou? Jóhan Jongkind și Eugène Boudin, un olandez stabilit în Franța și un francez, sînt cei care, înaintea altora dintre contemporanii lor, își dau seama de acest fenomen important, care era desigur general, dar care, mai ales la mare lua aspecte și o amploare atît de convingătoare. De la o vreme, cu ei împreună se găsește, în contact și lucrînd cam aceleași motive, la Dieppe, și Claude Monet (1840—1926), care pînă atunci fusese sub îndemnul și în admirația artei lui Courbet. Putem afirma, deci, că experiențele din vecinătatea canalului Mînecii trebuie considerate ca leagănul a ceea ce se va numi mai tîrziu „impresionism". Aici se plămădesc teoria și practicile, mai ales și mai întîi practicile, ce vor constitui în viitor curentul care a schimbat sensibilitatea pictorilor, dar cu timpul și a publicului, și fața artei europene, la finele secolului trecut.

Monet fusese camaradul în școală a o seamă de artiști, Sisley, Bazille, Renoir, cu care devenise prieten. Împreună cu aceștia se strînseseră în jurul lui și alții, cam de aceeași vîrstă, așa încît, de la o vreme, îi vom găsi pe toți constituind un grup compact, determinat să interpreteze natura cam cum o văzuse Monet, în urma contactului lui cu Boudin și a observațiilor acestuia, și care, în serile libere, se întruneau și discutau, schimbînd păreri în fața unui pahar de bere, în cafeneaua Guerbois. Operele lor din această vreme au în general ca subiecte peisaje, dar nu numai peisaje. În căutarea de motive ei asistă și la scenele din împrejurimile Parisului, de pe malul Senei, unde un public de duminică se întrunea ca să petreacă. Scenele de o veselie exuberantă, viu colorate și pline de mișcare, la care sînt martori, la care și ei participă, îi entuziasmează. Monet și Renoir sînt cei care mai ales se opresc în fața unor asemenea subiecte și le tratează în compoziții, conforme ideilor la

care ajunseseră după nenumărate observații, dar încă nu deplin lămurite, în privința felului în care se cuvenea să apară, într-o compoziție, o mulțime în mișcare, și a felului în care să fie tratată acea pictură, din punctul de vedere al execuției. Cei doi tineri pictori ne lasă de atunci o serie de opere care, participînd încă la realismul lui Courbet ce mai persistă la ei în cei doi ani, 1868—1870, dar și resimțindu-se de amintirile rămase în urma experiențelor făcute în aer liber în nordul Franței, contează în pictura franceză, printre cele mai importante din această vreme. Aici, în aceste opere, se observă pentru prima oară acele pete de soare, atît de veridice și de impresionante,dar pe care nimeni nu le înregistrase mai înainte, provocate de lumina soarelui pătrunzînd printre frunzele arborilor și căzînd pe ce era dedesubt, pete care sînt asemănate de inamicii lor cu mucegaiul, și care scandalizau cel mai mult publicul și criticii. Dar ele nu erau decît o redare exactă și precisă a ceea ce se remarca pentru prima dată în realitate. Tot în acele tablouri apare și diviziunea tonurilor, cu oarecare reticență deocamdată, și o fluturare a coloritului, care dau o prospețime și o viață picturii, neîntîlnite pînă atunci.

Războiul de la 1870 împrăștie grupul. Unii se refugiază la Londra, alții își îndeplinesc datoria de soldați. Bazille moare pe front.

În 1872, apoi în 1874 și în anii următori, pînă în 1886, mai întîi în atelierul unui fotograf, Nadar, care se interesa mult de artă, grupul celor ce vor constitui impresionismul, ce se pusese oarecum de pe atunci sub autoritatea lui Manet, independent din punct de vedere material și cunoscut pasionat amator al stampei japoneze, deschide cîte o expoziție, ultima, cea din 1886, de mare importanță și cu răsunet. Dar, mai puțin coerentă ca cele anterioare, căci grupul își pierduse din coeziune. De remarcat însă că Manet, cu toată marea lui notorietate, cu autoritatea și influența socială

de care se bucura, ca reprezentant al înaltei burghezii franceze, are un rol secundar în mișcare. Rolul principal e jucat și va continua să fie jucat tot de Claude Monet.

Numele de impresioniști le revine de la un articol publicat în „Charivari", adică, nu într-o foaie serioasă, ci în publicația principală de satiră a epocii, în care, de altfel, își publicase capodoperele Daumier. Un critic, pornind de la tabloul lui Monet „Impression, soleil levant", executat în 1872, dar expus în 1874, îi numise ironic „impresioniști". (S-a crezut că acest tablou fusese cumpărat din expoziție de doctorul George Bellu, stabilit atunci la Paris, care va avea un important rol în răspîndirea impresionismului, în epoca grea de la începutul mișcării. Remus Niculescu mă informează însă că acest tablou nu provine din colecția lui Bellu, cum s-a crezut. Titlul de „impression", des întrebuințat de Monet în acea perioadă, a dat naștere la confuzie. Bellu a posedat opera „Impression, soleil couchant", expus în 1879, însă nu pe acea expusă în 1874.) De atunci începînd, adică din 1874, numele acesta sarcastic ajunsese să fie cunoscut și adoptat de opinia pulică, interesată din ce în ce mai mult de noua mișcare artistică, unii chiar aprobînd-o.

Ce afirmau impresioniștii prin arta lor și în discuțiile la care participau? Că aspectele sub care se cuvine să pictăm natura trebuie înțelese, nu ca ceva fix și definitiv, ci ca ceva schimbător, depinzînd de condițiile în care este răspîndită lumina, și chiar de dispoziția artistului, în momentul în care pictează, așa încît o redare exactă a scenei din natură poate și se cuvine să fie înțeleasă ca o succesiune de aparențe, — așa cum va face Monet cu o claie de fîn, cu fațada catedralei din Rouen, cu gara Saint-Lazare, cu clădirea Parlamentului, în ceață, la Londra, ceva mai tîrziu, — și nu ca o înfățișare stabilă, definitiv considerată. Apoi, tehnica de care se va servi artistul pentru a reda această viziune nouă, mai dinamică, mai proaspătă și evident mai

exactă decît în trecut, — efect al unei observații mai atente și oarecum mai analitice, mai științifice — nu va fi destul de expresivă decît atunci cînd va fi servită de o diviziune a tonurilor, adică prin tușe nu linse, cum se obișnuise în pictura de pînă atunci, cu excepția lui Delacroix, ci oarecum mobile, puse una lîngă alta, vizibil despărțite, cînd sînt privite de aproape, și în același timp prin culori ale căror nuanțe, atunci cînd nu sînt culori pure, se vor amesteca, nu pe suportul picturii, în tablou, ci pe retină. În ce privește execuția acestei reînnoiri a viziunii și a sensibilității moderne, călătoria lui Monet și a lui Renoir la Londra în vremea războiului franco-german, avusese un efect binefăcător, căci acolo ei veniseră în contact cu arta lui Turner și a lui Constable, care le sugerase anume practici încercate de ei în obținerea unei execuții libere și avîntate, cu excelente rezultate asupra coloritului.

Pînă către 1878, ideile și modul de execuție al impresioniștilor rămăseseră oarecum mărginite la grupul celor care petrecuseră împreună timpul studiilor în școala de arte, apoi la Barbizon, și în cele din urmă ascultaseră de sugestiile lui Jongkind și ale lui Boudin. Prin 1878, stilul impresionist începe să intereseze și pe alții: Degas și Manet sînt printre aceia, cel puțin în ce privește unele din ideile grupului. Și la ei vom găsi pentru o bucată de vreme, dar nu constant, o fragmentare a tușei, o gamă clară, umbre colorate, întrebuințarea culorii pure și, în tonuri, amestecul de culori complementare, adică în fond, lumina ca principiu dominant într-un tablou.

Dar, din aceste practici rezultase fatal o indiferență din ce în ce mai accentuată față de desen; formele, de la închise cum fuseseră pînă atunci în artă, devin deschise și dau o impresie de ceva neconturat și, prin urmare, neterminat. Toate acestea duc la concluzia — remarcată de o parte a publicului — că, în loc de *subiect*, într-o pictură, adică de

ceva ales după anume idei și o oarecare reflecție, așa cum tabloul fusese considerat pînă atunci, tratat cu toată migala și cu toată atenția, pe care maeștrii vechi o avuseseră față de această formă de artă, asistăm la o pictură avînd în vedere un *motiv* oarecare, luat aproape la întîmplare, pentru cine știe ce detaliu, pictat într-un moment de impresie puternică, dar trecătoare, de un artist cu temperament. Tabloul devine așadar rezultatul unui impuls, și nu al unei atitudini ieșite dintr-o meditație profundă, ca pînă atunci.

Ideile ce legaseră împreună pe impresioniști, pînă către 1880, încep să nu mai aibă nici aceeași forță, nici aceeași valoare pentru toți. Aceste divergențe devin mai clare în expoziția din 1886, ultima a grupului impresionist, cînd se produce ruptura dintre impresioniștii, pe care Pissarro îi va numi romantici, adică artiști călăuziți numai de sentiment, și cei pe care îi va numi științifici, din care și el va face parte. Ultimii sînt cei care vor duce mai departe și vor căuta să bazeze pe datele științei constatările în legătură cu execuția, cu felul în care trebuie înțeleasă impresia luminii și a distribuției culorilor, pentru a ajunge la acea reinventare a picturii, pe care ei o considerau scopul mișcării lor. Cei dintîi, cei romantici, ar fi Monet, Renoir și Sisley, care, pur și simplu, se retrag din expoziție. Degas — cel care lărgise considerabil repertoriul tematic al picturii cu balerine, modiste, spălătorese ori femei reprezentate într-un cadru intim — rămîne, însă cere ca termenul de „impresionist" să dispară de pe afișul care anunța expoziția.

Impresionismul este astfel prima mișcare cu adevărat esențială și revoluționară care se produce în arta secolului al XIX-lea și care, rupînd îngrădirile care înconjurau pictura, pregătește drumul pentru modificări succesive, mult mai radicale, ce vor duce la situația actuală a artelor plastice. Începutul fiind făcut, aceste modificări se vor

pînă la unul, decurgînd una din alta. Prima este cea pe care o întîlnim la începutul impresionismului. În tehnica impresionismului se făcuse mereu aluzie la știință și i se ceruse ajutorul. În execuția tablourilor, pictorii caută să aplice date pe care le constataseră fizicienii în optică și psihologii și fiziologii în procesul ce se petrece în creier, cînd se percep imaginile și cînd se redau aceste imagini. Dar neoimpresioniștii găsesc că nu se ținuse destul seama de aceste date pozitive în impresionism. Ei merg și mai departe: dacă impresionismul fusese, după cum considerau unii, o revoluție empirică în artă, dar procedînd de la o practică bazată pe instinct, ei vor să împingă înainte această mișcare, sprijinind-o însă pe raționamente cu bază științifică. Șeful neoimpresioniștilor este Georges Seurat (1859—1891). El izbutește să strîngă în jurul lui cîțiva prieteni și, în 1881, pune bazele Salonului Independent, cel care, în fața Salonului Oficial, va reprezenta de atunci încolo, pentru cîtva timp, curentele avansate ale epocii.

Ce întîlnim la neoimpresionism? Diviziunea tonurilor fusese practicată și de impresioniști. Neoimpresioniștii o vor duce însă pînă la divizionism consecințele ei extreme, la poantilism, adică la constituirea tonului din pete sau puncte juxtapuse, metodă de execuție care se adoptă și de unii belgieni sau italieni, și va cuprinde astfel o mare parte a Apusului. Se va face apel la toate culorile prismei, și toate ca tonuri pure, bineînțeles în variante nuanțate, după necesitățile subiectului. Urmele pensulei ar lăsa nuanțe de tonuri diferite, după cum au în vedere tonul local, pe cel luminat și pe cel pentru umbră, și reacțiunile lor reciproce. Tușa va fi proporționată cu mărimea tabloului și așezată în așa fel, încît printr-o mică porțiune a suportului alb, să poată să vibreze, să dea impresia că este pătrunsă de lumină.

Printre cei din jurul lui Seurat, un rol important îl are Paul Signac (1863—1935), aprig în discuții, înarmat

cu un material științific justificator, bine ordonat pentru teoriile grupului, și cel care își ia sarcina de a explica mișcarea în publicații. Signac este un pictor talentat; Seurat însă este cel la care ne gîndim mai întîi, cînd este vorba de neoimpresionism. Tablourile sale sînt interesante, sînt luminoase, dar mai ales că este vorba de teme cu personaje, dau, din nefericire, impresia de ceva împietrit, o compoziție cu stane de piatră, un fel de „tablouri vivante" din care, paradoxal, tocmai viața lipsește. Acesta este marele defect al neoimpresionismului, reprezentat de Seurat, prin care el se deosebește formal de impresionism. Pe cînd impresionismul este efectul unor senzații bruște și repezi, se oprește la ceea ce e mișcător și trecător în natură, un rezultat al instinctului, neoimpresionismul iese din meditație, dintr-un control permanent al senzațiilor și dintr-o cunoaștere strict științifică a fenomenelor. „O duminică de vară la Grande Jatte", „Circul", „Cancanul" sînt într-adevăr luminoase, atrag atenția, dar fiecare personaj cu atît mai ridicol cu cît unele se găsesc într-o mișcare exagerată și într-o atitudine imposibil de păstrat mai mult timp — are aerul că așa a rămas și că așa va rămîne în eternitate. „Arta, spunea Seurat, este armonie". În căutarea acestei *armonii*, spre deosebire de impresioniștii senzuali care vor să reprezinte viața sub aspectele ei dinamice, Seurat o împietrește în concepție.

Totuși, această mișcare nu lasă indiferentă opinia publică apuseană. Am spus că belgienii și italienii o adoptă, fiecare după temperamentul lor. Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, în unele etape ale creației lor, simpatizează cu teoriile ei. Neoimpresionismul, apoi, prin preocupările lui științifice, prepară fovismul lui Matisse, pe care îl găsim ca poantilist către 1899, și pînă la un punct, cubismul.

Contemporană cu aceste două mișcări, esențiale în vremea lor, este activitatea unui artist, azi în mare favoare,

poate tocmai fiindcă era atît de deosebit de complexitatea intelectuală a celor de o vîrstă cu el, aparținînd impresionismului și neoimpresionismului, și fiindcă reprezintă exteriorizarea unui suflet candid și trăind în lumea lui imaginară, posedat însă de dorința arzătoare de a se exprima și de a-și realiza fanteziile prin desen și culoare. La o analiză mai amănunțită a vieții acestui artist, s-ar părea că această dorință este ieșită din te miri ce ocazii, în care el venise în contact cu arta, mai exact cu un anume fel de artă, în mediul în care viețuise, din lecturi de cărți populare și dintr-o imaginație nutrită cu ce avea la îndemînă un funcționar inferior al vămilor franceze, pe sub ochii căruia trecuseră poate fel de fel de obiecte ciudate venite din Orientul cel mai îndepărtat, dar cu un suflet înflăcărat și plin de adînci impulsuri. Este vorba de faimosul Henri Rousseau supranumit Le Douanier — Vameșul adică (1844—1910).

În jurul acestui om, ieșit din popor, trăit în mijlocul poporului, dar de la o vreme în contact și înconjurat de atenția unor artiști și mai ales a literaților ce constituiau mediul unde se făureau crezurile artistice moderniste, în frunte cu Guillaume Apollinaire, s-a creat o legendă ca despre un fenomen excepțional. Cei care au contribuit la formarea ei, la început n-au crezut, probabil, decît pe jumătate, după cum se vede și din amintirile lui François Carco*), care frecventa pe atunci acel mediu, și, pentru că fenomenul îi interesa, au lansat-o. Într-adevăr, fenomenul Rousseau constituia un admirabil argument, cu care se putea combate cu propriile ei mijloace pictura tradițională și prerogativele ei. Eroul legendei a ajuns astfel, la celebritate. Tablourile vameșului Rousseau, preamărite în toasturi și în conversații de literații care-l ridicaseră în slavă amestecînd afecțiunea, admirația și gluma, ca în faimosul banchet ce-i fusese consacrat cu doi ani înaintea morții în atelierul lui Picasso, se găsesc azi expuse în cele mai mari muzee ale lumii, alături de cei mai glorioși dintre contemporanii săi.

* Scriitor și memorialist cunoscut al boemei artistice pariziene din prima jumătate a secolului nostru (N. red.)

Născut în Laval, în Bretania, el dusese viața obscură a unui mic funcționar vamal, pînă către 1884, cînd începuse să picteze. Prin 1886, expune la Artiștii Independenți, unde continuă să-și prezinte lucrările, cu mici întreruperi,pînă la sfîrșitul vieții. Din anul cînd iese la pensie, 1993, se stabilește la Paris, unde se amestecă printre artiștii ajunși la celebritate, și e privit de unii din ei cu o curiozitate simpatică. Este interesant să constatăm astfel, că el a fost unul din prietenii intimi ai lui Brîncuși, care, după cum știu, nu-și acorda cu ușurință amiciția și încrederea. Acest lucru s-a dovedit atunci cînd rămășițele pămîntești ale lui Rousseau, depuse mai întîi în groapa comună, au fost apoi scoase și înmormîntate decent, într-un mormînt individual — la Bagneux — în 1912, iar Brâncuși a săpat pe piatra funerară epitaful pe care Apollinaire îl scrisese cu creionul.

Din activitatea lui Rousseau, toată prima parte a producției sale, pînă către 1886, nu ne este cunoscută. Toți biografii săi, și ei sînt numeroși, sînt nevoiți să declare acest lucru. Se presupune că tablourile pe care le-a lucrat se mărgineau la portretele ocazionale ale vecinilor și cunoscuților, la reprezentări de reuniuni amicale, de serbări de familie, și cam atît. Aș îndrăzni totuși să fac o supoziție. Am avut ocazia să examinez odată un tablou reprezentînd o scenă de bîlci, foarte aproape de cele ieșite din penelul impresioniștilor, numai că de mai mici dimensiuni, care presupun că trebuie să fie o pictură a lui Rousseau, contemporan tocmai cu voga de care se bucura atunci impresionismul. Tabloul era iscălit vizibil, dar într-un fel foarte ciudat, care n-ar contrazice mentalitatea unui om atît de deosebit cum era fostul vameș: iscălitura consta dintr-un topor, o roată

și o găleată. Aceste elemente, care se zic pe franțuzește *hache, roue, seau*, constituie tocmai : H. (adică Henri) Rousseau. Dacă această ipoteză este exactă, și ea mi se pare plauzibilă, prima parte a activității lui Rousseau trebuie concepută sub influența și foarte aproape, de impresioniști, dar fără acele particularități de execuție, care apar ceva mai tîrziu și care definesc stilul său. Un argument în plus ar fi și faptul că, puse alături de tablourile definitive, schițele acestor tablouri mențin factura impresionistă.

Arta lui Rousseau provine aproape exclusiv din imaginație, o imaginație caldă și fertilă, din care au ieșit subiecte, la constituirea și execuția cărora el participa cu tot sufletul lui. În opera reprezentativă a lui Rousseau alături de anumite portrete, altfel prezentate decît cele ale vecinilor săi, cum este acela al lui Pierre Loti, de o partidă de jucători de fotbal și de scene similare, exista obsesia junglei și a subiectelor care se petrec într-un vast Orient, în mijlocul pădurilor seculare și al vegetației exotice. Astfel de scene, mai ales însoțite de anume personaje, sau în care fiare sălbatice, lei și tigri, sfîșie animale sau oameni, sînt redate cu o intensitate de emoție și într-un stil atît de convingător și de-a dreptul monumental, încît prin ele, prin orizontul fabulos ce deschid, Rousseau Vameșul se ridică la mare înălțime și ajunge să se impună admirației universale. Contribuția sa în acest domeniu atît de original este considerată astăzi de o valoare estetică egală cu cea a marilor săi contemporani. O dată mai mult, sinceritatea expresiei, hrănită de o pasiune care mergea așa de departe, încît contemporanii artistului ne povestesc că, în momentul în care el reprezenta un tigru sau un leu sfîșiindu-și victima, era cuprins de tremur, se dovedește elementul suprem în artă, atunci cînd e servită de mari posibilități de execuție.

El deschide drumul pentru lunga familie a pictorilor naivi.

II. ROLUL LUI MATISSE ȘI AL LUI CÉZANNE

Mișcările și curentele, care determină schimbările esențiale în arta sfîrșitului secolului al XIX-lea, au mai toate punctul de plecare la Paris. Parisul este atunci centrul determinant, în care chiar și artiștii străini, nemulțumiți cu felul în care se practicase arta, în genere sau în țara lor, în special pictorii ruși, își caută un refugiu și un sprijin moral în mediul cosmopolit al Parisului, condus de cîteva mari personalități franceze; de acolo încearcă ei să influențeze arta, chiar în propriile lor țări de origină. Dar, cu puține excepții, ei nu fac decît să se adapteze la punctul de vedere al colegilor lor francezi, uneori cu anume nuanțe deosebitoare, așa încît, se poate vorbi, întrebuințîndu-se un termen destul de vag și general, care înglobează aproape toată atmosfera artistică din acea vreme, de o „Școală de la Paris".

Punctul de plecare, cucerirea cea mai importantă a „modernismului", îl constituise evident impresionismul. El minase toate ideile, pînă atunci ferme, pe care și le făceau artiștii despre opera de artă, în pictură. Impresioniștii fragmentaseră tușa, adoptaseră o gamă clară, rezultat și al execuției în fața motivului în aer liber, consideraseră că umbrele trebuie să fie și ele colorate, ceea ce scandalizase așa de mult pe toată lumea, se serviseră adesea de culori pure, poate și sub influența stampei japoneze, și de un amestec

optic al tonurilor, compus din culori complementare, și ajunseseră să determine și să convingă și pe artiști și publicul că lumina este principiul dominant într-un tablou. În ce privește atitudinea pictorului față de motiv, ea se semnala printr-o reacțiune instantanee în fața acelui motiv, printr-o expresie vie și spontană a impresiei prime, de unde, de altfel, și numele de impresionism. Toate aceste inovații răspundeau scopului care determinase pe artist să se manifeste, scop ieșit, după cum au mărturisit cei mai mulți, dintr-o irezistibilă *necesitate interioară*.

După acest atac reușit împotriva concepțiilor obișnuite, privitoare la un tablou, toată armătura de idei și de practici care îngrădiseră pînă atunci opera de artă, începe să se clatine. Am văzut în capitolul precedent care era și partea pe care o au în evoluția mișcărilor revoluționare neoimpresioniștii. Ne vom ocupa acum de ceea ce revine fovismului, a doua mare tendință de inovație. Ea își găsește expresia către începutul secolului următor. În fruntea fovismului se cuvine considerat Henri Matisse (1869—1954) una din marile figuri ale artei franceze din prima jumătate a secolului XX. Este însă de remarcat, încă de la început, că o bună parte dintre participanții la aceste mișcări moderniste (nu însă Matisse, care se formase în atelierul lui Gustave Moreau) nu-și făcuseră educația în academii de artă, sînt aproape niște autodidacți care, în momentul în care își descoperă vocația, se mulțumesc cu lecțiile te miri cui, din orașul natal, sau cu ședințe în așa-numitele academii particulare din Paris. Pe de altă parte, un fenomen care de asemenea trebuie pus în relief este că, în jurul artiștilor roiesc critici de ziare și istorici de artă, ori negustori, care comentează, aprobă ori neagă vehement și ironic mișcarea, dau explicații, ori procură comenzi artiștilor, așa încît oricare din tendințele la care ne vom referi, n-ar putea fi înțeleasă deplin, dacă nu ne-am gîndi și la cei care își iau rolul de exegeți ai publicului, ori, oarecum de protectori ai artiștilor. Fără să fie cu totul nou, acest fenomen cultural și social nu avusese niciodată amploarea pe care o are de la impresionism încoace, și care merge crescînd pînă în zilele noastre. Mai mult încă: artiștii înșiși se cred obligați să explice atitudinea și mobilele lor, atunci cînd părăsesc arta tradițională, să se analizeze, să facă confesiuni, dintre care unele merg pînă la cele mai intime fenomene biologice sau psihologice, care se petrec în ei. Să nu uităm, Freud era foarte în vogă.

Foviștii își propun, pornind de la impresionism, dar curînd despărțindu-se de el, să exalte culoarea. Istoricul lor este ceva mai complicat decît cel al impresioniștilor. Începuseră, o parte dintre ei, prin a fi așa-numiții „Nabi", adică profeți, în ebraică, prefiguranți ai viitorului, și prin a mărturisi atracția ce le inspira arta lui Gauguin, dar și cea a lui Van Gogh. Trecuseră apoi printr-o fază simbolistă, ca și Van Gogh, pînă la apariția lui Matisse în expoziții, care și el însuși fusese un poantilist către 1899.

Perioada propriu-zis fovistă este de scurtă durată, dar violentă și impresionantă. Ea ține doi ani, de la 1905 — 1907. În 1906 își căpătase deja numele. Într-o expoziție, în care se găseau, uimind publicul cu coloritul lor exploziv, cîțiva artiști foviști, se afla de asemenea, din întîmplare, plasată în mijlocul sălii, și o mică statuie în spiritul Renașterii. Un critic amuzat, de contrastul dintre tablourile înflăcărate și calmul statuii, ironic și rău-voitor, exclamase: „Donatello printre fiare"*. Și butada sa devine certificatul de botez al pictorilor. Mișcarea lor își pierde din intensitate după 1907, dar numele și sentimentul persistă.

Ce constatăm diferit și semnificativ la fovism, de ceea ce întîlnisem la impresioniști? Mai întîi coloritul lui, în

* *În franceză:* „Donatello parmi les fauves" (N. red.)

„cartușe de dinamită", după cum s-au exprimat unii, apoi o simplificare excesivă a formelor și o reducere a lor la suprafețe, fără volume, mărginite de o linie puternică, care le despărțea de fondul tabloului, și care sugera volumele, fiindcă, în realitate, ei nu se servesc de nici unul dintre mijloacele clasice, ce ar fi provocat o iluzie a adîncimii: nici clarobscur, nici modelare, nici atenuare a suprafeței ocupate de diversele tonuri spre partea ceva mai puțin luminată, așa-numitele pasaje, ci totul pus energic și în culori pure, în toate culorile curcubeului, dominate de roșu, dar așa de cu grijă rînduite, încît să constituie o suprafață cît se poate de decorativă.

Această însușire le vine de la Matisse, și ea dă întregii lor producții o voioșie, un optimism, care era și în raport cu situația de atunci a Franței, dinainte de primul război mondial, cînd țara se refăcuse după înfrîngerea de la 1870, prosperă și încrezătoare în viitor. Că această încredere în viitor era puțin justificată, nu se putea prevedea. În orice caz, o dată mai mult trebuie să constatăm legătura intimă dintre fenomenul politic și social, și cel artistic. Vom avea ocazia să revenim asupra acestei afirmări, atunci cînd ne vom ocupa de contribuția la mișcările moderniste a Germaniei, învinsă, dezorganizată și redusă la mizerie, după fiecare dintre cele două războaie mondiale.

Părăsind fovismul, nu-l vom pierde din vedere pe Matisse, a cărui evoluție este determinantă pentru o bună parte din pictori. După expozițiile pe care le-am semnalat, el trece mai întîi printr-o scurtă perioadă în care se simte influența lui Cézanne. Se scutură repede și de acest cubism abia aparent, și de perioada simțitor mai puțin voioasă, imediat după primul război mondial, și, stabilindu-se în vecinătatea luminoasă a Mediteranei, intră într-una din acele perioade de euforie, la care făceam mai sus aluzie. Opera sa voluntară, ieșită dintr-o imaginație vie și dintr-un

simț suprem al decorativului, cîștigă în grație și în ușurință. Activ, lucrînd și expunînd fără încetare, el trece de la tablourile de mici dimensiuni de pînă atunci, la tablouri ocupînd mari suprafețe, multe cu dansatoare, în care ceea ce-l preocupă este ritmul compoziției, și chiar la pictură murală religioasă, opere în care, în toate, domină linia fermă și decisă a conturului, care închide figurile, și un colorit viu și puternic, constituind o încîntare vizuală.

Din etapă în etapă, și continuu stăpînit de acest simț decorativ fără greș, el ajunge la marile panouri decorative cu hîrtie lipită, din ultima parte a activității sale, entuziast primite de opinia publică. Rolul artistului, în aceste panouri, consistă în a alege și a desena motivele, evident după o îndelungată meditație, în genere abstracte, și uneori a le tăia cu foarfecele, căci de lipit, le lipea probabil altcineva. Mă întreb însă, o atare operă de artă, merită ea cu adevărat imnurile ce i s-au adus? De noțiunea de creație noi legăm operații, chiar manuale, mai semnificative, decît pe acea a tăierii și a lipirii unor bucăți de hîrtie, fie ele oricît de atractive prin formă și colorit, de o altă bucată de hîrtie, de largă suprafață, care îi servește drept fond și suport. O tapiserie, un covor oriental, o scoarță românească, care îndeplinesc în genere rolul acestor decorații cu hîrtie lipită, mi se par legate de o altă valoare estetică și îndemînare manuală decît cele care au suscitat un atare entuziasm.

Fovismul, mai întîi ca grup, chiar și după ce partizanii lui încetează de a mai expune împreună, apoi Matisse, au în paralel un puternic concurent în cubism, a cărui perioadă eroică este cuprinsă între 1907 și 1914, data începutului primului război mondial. Cubismul este, ca mișcare, ceva mai lung și mai general decît fovismul. El tulbură acea epocă frămîntată și explozivă entuziasmînd pe unii, provocînd criticile cele mai drastice ale altora. Oricît de caracteristic în aparență, el nu s-ar înțelege însă fără analiza operei și a

influenței exercitată de arta lui Paul Cézanne (1839—1906). Ne vom opri deci și vom analiza contribuția acestui artist, unul din cei mai influenți pe care i-a cunoscut istoria artei și care, ca pictor mînuitor al pensulei și al culorii, nu mi se pare să aibă rival decît în El Greco. Este bine înțeles că această înaltă apreciere nu se referă și la calitățile lui de invenție și de gîndire, ci la cele de executant, care sînt supreme.

Își începe cariera cu tablouri sumbre, energic pictate, într-o materie păstoasă, brutal malaxată, în care își exprimă puternicile lui impulsuri de tot soiul, opere ciudate mai toate, afară de portrete, unele denotînd frămîntări erotice, care au tulburat, cum se vede și din scrisorile sale, pe acest om timid și aproape dezarmat în fața femeii. Are norocul în această fază a existenței sale să-l aibă ca prieten intim pe Emile Zola, fost camarad de liceu, căruia i se atribuie o deosebită influență asupra culturii generale și ideilor despre cultură ale lui Cézanne, dar de care se desparte mai tîrziu, după publicarea romanului acestuia „L'œuvre", în care Cézanne se simte eroul neînțeles de Zola, aproape batjocorit, o personificare a ratării.

Ocupîndu-se serios de pictură, după ce învinge rezistența părintelui său, un burghez retrograd desăvîrșit, însă avut, el începe să-și trimită tablourile la Salon, unde sînt invariabil refuzate. Aceste insuccese nu-l descurajează; el continuă mai departe cu scenele sumbre, emfatice, de un romantism bolnav, produsul temperamentului său neînfrînt, într-o pastă zgrunțuroasă și negricioasă, „o pictură murdară", cum o caracterizează Manet, adresîndu-se unui pictor prieten cu Cézanne.

Războiul de la 1870 îl găsește printre impresioniști, pe lîngă care se alipise la Paris și a căror influență începuse să o simtă, cum se vede din pictura lui devenită mai clară. Totuși, cu excepția lui Pissarro, nu s-ar zice că se înțelegea prea bine cu ei. Tocmai în acel moment, grupul se împărțise

în două: unii consideră de datoria lor să meargă pe front, de unde Bazille, un tînăr deosebit de promițător, nu se mai întoarce. Dintre cei care se pun la adăpost, unii emigrează în Anglia, ceea ce le prinde bine, cum am văzut, prin contactul cu arta lui Constable și Turner, iar Cézanne, se ascunde mergînd din loc în loc, în provincia lui natală, la Aix și în împrejurimi, mereu cu frica de a fi descoperit de jandarmi. După terminarea războiului, el ia parte la expozițiile impresioniștilor, cu care relațiile sale devin din ce în ce mai reci. De la o vreme, se stabilește într-una din proprietățile familiei sale, de unde rareori călătorește la Paris. Tot timpul lucrează cu o intensitate extraordinară și ajunge încetîncet să se impună, așa încît, foarte puțin înainte de moartea sa, în 1906, are mulțumirea de a-și da seama că devenise una din figurile marcante ale picturii franceze.

Răceala lui Cézanne față de impresioniști nu provenea numai din dispoziția lui temperamentală de om nesociabil, ci în primul rînd din faptul că el își dăduse seama că felul acestora empiric, și nu rațional, de a concepe pictura, „mica senzație" cum o numește el, efectul imediat al simțurilor, nu putea duce decît la o destrămare și la o decadență a acestei arte. Își propuseseră să traducă mișcarea neîncetată a apei și a norilor, jocul mereu altul al luminii, atmosfera care înconjura obiectele și persoanele, la un moment dat, dar aceasta nu se putea obține decît sacrificînd formele, adică volumele, destrămînd conturul, și atenuînd într-o mare măsură intensitatea și exactitatea coloritului. Acest rezultat venea în contradicție evidentă cu felul în care el, Cézanne, își imagina pictura, ca o legătură perfectă dintre natură și operă. Pentru el un bun tablou trebuia să fie asemănător cu cele vestite din muzee, inspirate însă direct de la natura adevărată: „Poussin, după natură". Pe de altă parte, meditînd asupra aspectelor din realitate, asupra motivelor ce inspiră un artist, el își dă seama că totul este mult

mai ordonat și mai clar de cum înțeleseseră impresioniștii: casele sînt niște cuburi; copacii niște cilindri; colinele niște conuri, totul solid plantat în natură. Pînă și norul, fumul ori ceața au o consistență, și aceasta trebuie redată cu exactitate într-o pictură, care devine astfel o problemă de geometrie, ale cărei legi este rolul pictorului să le descifreze și să le determine, „căci natura trebuie tratată prin cilindru, sferă și con".

Pentru „a face din impresionism ceva solid și durabil ca arta muzeelor", el își petrece vremea căutînd mijlocul de a armoniza printr-o ordonanță riguroasă a formelor, impresiile sale din natură, în vederea unui rezultat perfect, absolut și durabil. Și care ar fi după el mijlocul de a ajunge la această armonie desăvîrșită, între noțiunile obținute prin meditație și observație asupra unui subiect, și redarea lui în pictură? În trecut se întrebuințaseră mijloace pe care el le consideră artificiale și de puțină valoare: clar-obscur, pentru ca să se determine raportul în adîncime al obiectelor căci „natura e mai mult în adîncime decît în suprafață", modelare, pentru a pune în relief volumele. El consideră însă că aceste mijloace formale sînt înșelătoare. În natură nu observăm și nu avem nevoie nici de clar-obscur, nici de modelare. Adîncimea și volumul există, sînt evidente, le distingem cu ochiul, din pricina raportului culorilor între ele. Prin urmare, dacă așa se exprimă natura, nu există pentru noi decît un singur mijloc de a o reda veridic: să ne servim și noi de culoare și numai de culoare. În acest caz însă, coloritul trebuie să fie de o exactitate desăvîrșită, căci altfel, orice alterare ar provoca o falsă imagine a naturii. Pictorul trebuie deci să aibă la dispoziția sa și să știe să o întrebuințeze fără greș, cea mai variată gamă de culori și cele mai precise nunațe. În vederea ajungerii la acest scop, fiecare lucrare întreprinsă este pentru el o problemă, pentru rezolvarea căreia îi trebuie timp, meditație și perseverență. Cînd a terminat aceste operații, și cînd a ajuns să-și dea seama cu cea mai mare exactitate de fiecare nuanță de colorit și de raportul dintre diversele culori, și să fixeze rezultatul obținut într-un tablou, el poate avea siguranța că ceea ce realizase răspundea dorinții sale de a face din impresionism ceva solid și durabil ca arta muzeelor.

Ceea ce lasă Cézanne moștenire urmașilor este mai întîi convingerea că formele dintr-un tablou trebuie să răspundă exact celor din natură, să lase aceeași impresie de ordine și de soliditate pornind de la cub, de la con și cilindru, căci altfel n-ar avea forța de convingere necesară pentru a se impune. Apoi, credința fermă că totul se poate obține în pictură prin culoare, atunci cînd ai ajuns prin analiză și observație să-ți dai seama în mod desăvîrșit de nuanța din natură pe care trebuie s-o redai: „Cînd culoarea a ajuns la stadiul ei de perfectă bogăție, forma a ajuns la plenitudine". Prin aceste constatări, Cézanne devine, la începutul secolului al XX-lea, atunci cînd haosul luase mari proporții în artă, figura dominantă a picturii franceze, în jurul căreia se petrec multe din mișcările care vor constitui viața artistică a epocii. „Toți am pornit de la Cézanne", răspund la o anchetă din 1953 cei mai însemnați pictori ai vremii noastre, printre care Braque, unul din șefii cubismului, Léger și alții, chiar și unii pictori abstracți. Căci, după cum spune un comentator al artei lui Cézanne, „precursor al picturii pure, el este încă promotorul unei aventuri intelectuale care se continuă astăzi; irealiștii au dreptul să se refere la el, tot atît ca și realiștii".

III.

CUBISMUL

Impresionismul și neoimpresionismul arătaseră că tot ce se crezuse stabil și greu de schimbat în concepția de veacuri despre opera de artă, — ne raportăm în primul rînd la reprezentările prin desen și culoare a omului și a naturii — este susceptibil de modificări esențiale, iar ceea ce rezultă din aceste modificări rămîne totuși o expresie artistică semnificativă. Acest lucru odată admis asistăm la începutul secolului XX, pînă către izbucnirea primului război mondial, apoi după acest război, pînă astăzi, la o avalanșă de încercări, care de care mai îndrăznețe, cauzînd fiecare breșe adînci în ideile, crezute pînă atunci solide, pe care se baza definiția operei de artă. Este epoca în care Parisul, devenit un fel de metropolă artistică a lumii, este locul de întîlnire al artiștilor veniți din toate părțile Europei și chiar din America, în căutarea unui climat favorabil și a libertății de creație la care fiecare din acești artiști se crede îndreptățit, printr-o manifestare sinceră, spontană și mai ales personală, capabilă să atragă, printr-un șoc brusc, atenția privitorului.

Atunci ia drumul Parisului fiecare autor al unor opere semnificative, sau pe care el le crede semnificative, ce puteau constitui începutul unui nou curent în artă. Germani, ruși, italieni, elvețieni, englezi, chiar și locuitori din părțile orientale ale Europei, polonezi, maghiari și români, se îndreaptă spre capitala Franței. Acolo, dintre români, pesonalitatea lui Constantin Brâncuși devine de o importanță capitală, ca să ne oprim și la partea ce revine românilor în acest peisaj al artei, dar despre Brâncuși îmi propun să revin mai pe larg la finele acestor analize.

Pentru a ne face o idee cît de cît exactă despre atmosfera ce domnea atunci la Paris, la multiplicitatea curentelor afirmate de artiști aparținînd atîtor naționalități și cu atît de deosebite crezuri și temperamente, trebuie să adăugăm și influența exercitată de baletele ruse organizate de bogătașul Serghei Djaghilev (mort în 1929), înconjurat de cei mai însemnați dansatori de balet din aceea vreme, de corpul regizorilor acestor balete și de acela al compozitorilor (1909—1914 și 1917—1929). S-a întîmplat să mă găsesc la Paris în vremea unora dintre aceste spectacole senzaționale și să-mi dau seama de influența lor asupra artiștilor plastici — cărora le ofereau noi impresii și senzații artistice, atît prin dans, cît și prin prezentarea unor decoruri cu totul deosebite, și pe alte principii bazate decît ceea ce se cunoștea — și de asemeni asupra intelectualilor epocii și a marii mulțimi a snobilor. Ultimii erau poate cei mai zgomotoși și cei care au contribuit mai mult la influența incontestabilă, și desigur remarcabilă, a acestui fenomen de mare valoare artistică, asupra opiniei publice pariziene. Tot la această atmosferă contribuie activ și o seamă de literați, în fruntea cărora se găsește poetul Guillaume Apollinaire (1880—1918), polonez de origine, stabilit însă la Paris, și de cultură franceză, ale cărui păreri despre artă, au o mare influență atît asupra artiștilor înșiși, cu care trăiește în strîns contact, stimulîndu-i, cît și asupra publicului mare, datorită articolelor sale clarificatoare cu care colaborează la unele ziare și reviste pariziene ale mișcărilor moderniste. Tot aci trebuie să introducem și influența pe care o au negustorii de tablouri, care se înmulțesc în această vreme în proporții nebănuite, și care, ca să trăiască și să prospere, adoptă și favorizează, unii o anumită

mișcare, dintre cele care scandalizează opinia publică, deci de care se vorbește cu pasiune, alții un singur artist, pe care-l impun, dar în același timp îl și exploatează.

În capitolul nostru precedent am arătat avantajele pe care foviștii le trag din această eliberare a artistului de îngrădirile tradiției, printr-o intensificare paroxistă a culorii, și consecințele care decurg din această violență cromatică, atît în ceea ce privește forma obiectelor și persoanelor, cît și armonia totală a compoziției. Revoluția fovistă este curînd urmată de altele, așa că în scurt interval, pînă la 1914, nu mai rămîne în picioare nimic din ceea ce se considera ca o însușire indispensabilă a unei picturi, așa cum o înțelesese trecutul. Între 1907 și 1914 se creează și se dezvoltă cubismul. În 1908, Brâncuși sculptează prima sa operă senzațională „Sărutul" pe care o putem socoti ca punctul de plecare al transformărilor pe care le va suferi de atunci încoace sculptura. În 1909, Marinetti publică în limba franceză „Manifestul futurismului". În 1910 Kandinsky, cu studiul său „Despre spiritual în artă", pune bazele teoriei din care va ieși abstracționismul. În 1911 și 1912, Larionov și Goncearova, exagerînd teoriile futurismului lui Marinetti, întemeiază raionismul și produc primele opere abstracte. În 1913, Klee, după călătorii la Paris și la Kairouan în Tunisia, aduce contribuția sa esențială la mișcarea abstracționistă, adică aceea care, alături de contribuția lui Kandinsky, va avea rolul de căpetenie în arta viitoare. După 1915, între această dată și 1922, Europa apuseană este zguduită de teoriile și mai arbitrare, și mai brutal distrugătoare de tradiții, de-a dreptul nihiliste, ale dadaismului, care, după 1921, treptat, se integrează în suprarealism.

Nici una din aceste mișcări n-a lovit mai puternic în concepțiile tradiționale despre opera de artă și n-a avut mai senzaționale urmări, decît cubismul. Autorii cubismului, corifeii lui, sînt într-o egală măsură Georges Braque (1882—

—1963) și Pablo Picasso (n. 1881). Fiecare din ei aduce mișcării însușirile poporului din care făcea parte, pe lîngă aportul lui personal. Primul, pe ale francezului, cel de al doilea pe ale spaniolului, fiindcă, deși după 1900 Picasso își petrece aproapă toată viața în Franța, el n-a încetat un moment de a se simți, de a se exprima în artă și de a reacționa în momente importante ale vieții, ca un spaniol. Au pretins, și unul și altul, că baza cubismului trebuie căutată în operele lui Cézanne, și se cuvine să-i credem.Cézanne fusese cel care arătase că impresionismul a dezmembrat și fărîmițat opera de artă, și că reacțiunea necesară pentru a remedia această mare greșeală, reacțiune pe care el o inițiază și pe care o duce cu atît succes la bun rezultat în creația sa, este redarea volumelor într-o pictură.

Din citatele extrase din scriptele lui Cézanne, pe care le-am făcut în capitolul precedent, și pe care Braque și Picasso le-au interpretat în sensul ideilor din care a ieșit cubismul, s-a putut vedea că scopul suprem al artei lui Cézanne era să prezinte obiectele și persoanele în așa fel, încît ele să-și păstreze volumul și să fie dinstincte de atmosfera în care se găseau, să dea deci o imagine perfectă a întregului lor, ori din ce parte ar fi privite. Braque a lucrat o bucată de vreme urmîndu-se la învățătura trasă din opera lui Cézanne, la Estaque, localitatea al cărei peisaj înconjurător fusese unul din motivele mai des pictate și pe care Cézanne își bazase teoriile sale. Curînd însă, mergînd mai departe în adîncime în analiza realizărior și teoriilor lui Cézanne, Braque trage concluzii care i se par mai riguros logice, depășindu-l pe acesta, și pictînd cum spune în batjocură criticul Louis de Vauxcelles, în 1908, cu privire la unul din tablourile lui Braque expuse la galeria Kahnweiler, figuri compuse din „mici cuburi" și „bizarerii cubice". Este rezultatul la care ajunsese artistul, raționînd, ca să poată reda într-un tablou, într-o suprafață de două dimensiuni, cele trei dimensiuni

pe care le posedă orice obiect, adică reprezentarea completă a acestui obiect, înconjurat de aerul, adică de spațiul, în mijlocul căruia se găsește. Problema ce-și propune și pe care și-o propune în aceași vreme și Picasso, cum vom vedea, era să dea despre motivul pictat, nu simpla imagine vizuală, ci imaginea completă, intelectuală, adică nu aceea care se vede, ci aceea pe care știm că o are în realitate obiectul, așa încît, chiar cînd e vorba de o persoană, fața cu toate detaliile ei să fie aparentă cînd o pictezi din spate, și invers, spatele, cînd o pictezi din față. Fatal, ei ajung astfel la concluzia că fiecare obiect și persoană trebuie divizate în fragmentele ce le compun, trebuie astfel reduse la corpurile geometrice sub formă de cuburi, care ar constitui unitatea lor, și care, toate, trebuie reprezentate în același timp, căci numai astfel dau imaginea completă, imaginea pe care cunoștințele noastre o au, intelectual vorbind despre ele.

În arta lui Braque, acest mijloc atît de neașteptat de a reda natura, este totuși realizat cu o nevoie de echilibru și de ordine proprie lui, nevoie a cărei origină trebuie căutată în temperamentul și în educația lui. Încă din 1907, Braque, care trecuse pe la fovism, în excesele lui foviste, la Estaque, amestecase cu aceste excese intenții de geometrizare mai rigidă a formelor, bazată, zicea el, pe atitudinea artistică a lui Cézanne. Operele lui devin astfel un preludiu la cubism, cam în același timp în care Picasso era atras de aventura cubistă, prezentă în tabloul intitulat „Domnișoarele din Avignon".

În opera lui Picasso însă mai intervenise ceva: efectul pe care-l avusese asupra lui, tocmai atunci, contactul cu arta primitivă, nu numai cea din Africa, dar mai ales cea din Oceania, ceea ce nu prea e tot una și se cam uită atunci cînd se analizează opera lui. În faimosul tablou, care e considerat pînă astăzi ca debutul în cubism al acestui celebru artist, două dintre personajele reprezentate, spre surprinderea noastră au capete care amintesc de măștile de artă neagră, așezate pe trupuri mai mult sau mai puțin normale, însă „cioplite cu barda", cum se exprimă un critic, și fără umbre.

Braque și Picasso se întîlnesc, devin prieteni, lucrează împreună, Picasso aducînd pe lîngă teoretizările care stau la baza cubismului, în aplicarea lor, spaniolismul său natal, pasionat, tranșant, distrugător de idoli, adică tendința sa revoluționară, care-i sta în sînge, fără nici o concesie; celălalt, Braque, îndemînarea sa profesională, nevoia de lucru bine făcut, caracteristică pentru meșteșugarul francez, gustul și spiritul său ordonat.

Teoriile pe care-și propun să le servească ambii artiști, presupuneau o tabula rasa a tot ce privește aspectul naturii, adică vizibilul imediat, în opera sa de artă. Ei recurgeau astfel la o descompunere prin analiză a subiectului, recompunîndu-l apoi potrivit unui concept subiectiv, liric și intelectual. „Cînd am făcut cubism, mărturisea Picasso, noi nu aveam de loc intenția să facem cubism, ci să exprimăm ceea ce aveam în noi". Redarea acestei analize, la Braque, se făcea în acorduri rare și delicate de tonuri, la Picasso mai brutal și mai puternic. În timp ce la Braque, picturile din această perioadă, dinainte de începutul primului război mondial, sînt mai toate în tonalități surde, care rareori fuseseră întrebuințate mai subtil și mai armonios de contemporani, la Picasso devin armonii violente aspre și agresive și au adesea ceva din rigiditatea unui sistem prea tranșant urmărit.

Cercetările celor doi corifei ai cubismului duc la o nouă formă în spațiu, aplicată mai întîi figurii umane apoi naturii moarte, mai rar peisajului, și numai către începutul mișcării cubiste. Eforturile lor se opresc aci, căci aplicarea la alte subiecte este o imposibilitate.

Persistînd pe această cale, de la 1911 înainte, Braque mai ales — fiindcă încetul cu încetul, metoda lor de aplicare

a cubismului începe să se diferențieze, părăsește realitatea, și se apropie de arta abstractă. Tabloul, la drept vorbind nu mai are subiect, devine un semn, un lucru în sine, fără legătură cu realitatea. Dar, tocmai din acest puct de vedere, pentru a-l ajuta pe privitor să reconstituie situația în natură a obiectului sau a persoanei care fusese fragmentată în cuburi, ca să ajute oarecum operația intelectuală a recunoașterii, pe care și autorul operei o consideră dificilă, ca o aluzie la realitate, ca o chemare a acesteia, în compoziția tabloului încep să fie amestecate litere: titluri de ziar, titlul unui volum oarecare sau al unei bucăți de muzică, apoi cu timpul, părți întregi tipărite dintr-un articol de ziar, lipite peste tablou sau sub forma de „trompe l'œil". Evoluînd mai departe, tehnica aceasta duce la hîrtiile lipite („les papiers collés"), tehnică practicată de Braque, de Picasso, dar și de Matisse, cum am văzut, dar de acesta în scop și cu efect decorativ.

Pînă la 1914, Braque și Picasso sînt inseparabili. Războiul însă îi desparte: Braque este mobilizat, rănit, așa că nu revine la viața activă decît numai după încheierea păcii, cînd găsește în Picasso un alt artist decît cel pe care îl părăsise în 1914, cînd aproape de expresionism, cînd de suprarealism. Rămîn și mai departe prieteni însă nu-l mai aprobă, Braque rămînînd totuși mai aproape de realitate, executînd o artă mai puțin extravagantă, adică mai conform cu tradiția franceză. Către 1936, culoarea sa care fusese pînă atunci atenuată, surdă, devine mai vie, poate sub influența lui Matisse. Linia este și ea mai dinamică, cu multe unghiuri. Din trecutul cubist, cum vedem, el renunță la multe, așa încît pictura lui din ultima vreme, mai armonioasă, și ca formă și ca colorit, capătă oarecum însușirile unui cubism mult mai seducător.

Evoluția mai departe a celor doi pictori a luat un curs deosebit și de accea trebuie urmăriți separat. Ne-am ocupat în acest capitol mai ales de Braque. Ce se întîmplă cu Piccasso, vom vedea în capitolul viitor.

Dacă Braque și Picasso rămîn corifeii cubismului, cei care l-au inițiat, nu putem încheia acest capitol fără a menționa pe cei care urmează, cu diferențieri stilistice proprii, drumul deschis de cei doi. În primul rînd spaniolul Juan Gris (1887—1927), reprezentant a cea ce a fost numit „cubismul sintetic", conform căruia încerca după propria sa afirmație, „să concretizeze abstractul".

În Germania, Franz Marc (1880—1916) ajunge, folosind mijloacele cubismului, la o formulă personală diferențiată de aceea a confraților francezi, printr-o marcantă predominanță lirică.

Tot printre cubiști se cuvine menționată și trecerea lui Fernand Léger, cu care însă ne vom reîntîlni.

IV. ROLUL LUI PICASSO ÎN EVOLUȚIA ARTEI MODERNE

Cel de al doilea mare exponent al cubismului, aceea puternică mișcare de geometrizare și de monumentalizare a formelor ce inspirau pictura, este Pablo Picasso. Cubismul nu este însă în opera lui Picasso decît una din numeroasele și variatele forme de expresie, pline de toate ecourile timpului, minunat încorporate*, care uneori s-au succedat, iar în alte epoci coexistau, în cei mai bine de 60 de ani de cînd pictează; el nu reprezintă deci decît una din „morțile" și „învierile" voluntare, ale carierei sale de artist creator, după cum caracterizează o activitate atît de spectaculoasă, unul din compatrioții săi spanioli. Acesta, voind să explice rolul și efectul multiplei activități și enormul succes al acestui artist atingînd genialul, afirmase, cu ani în urmă, că norocul lui a fost că a știut să moară și să învie, pînă atunci de nouă ori. Operația aceasta însă a continuat să se repete, evident, în același fel și cu același rezultat, fiindcă poate niciodată puterea fenomenal de activă a acestui artist incomparabil ca inventivitate și fertilitate n-a fost mai mare, decît

* Mare mi-a fost mirarea să văd în „Les Picasso de Picasso", lucrarea lui David Douglas Duncan, la p. 98, un tablou reprezentînd exact pe „Eva" lui Brâncuși, împrumutată fără jenă, sau în catalogul Muzeului din Toronto, „Picasso and Man", p. 172, compoziții cu femei, avînd exact forma faimosului „Portret al prințesei X", de Brâncuși, care scandalizase toată opinia publică obișnuită a Parisului. Acest motiv l-am mai întîlnit în nu știu ce publicație, în două tablouri cu femei scăldîndu-se, al căror bust era exact „Portretul prințesei X" (N.a)

spre bătrînețe. Se poate afirma astfel, fără urme de îndoială, că Picasso a participat în tot timpul lungii sale cariere, la toate aventurile picturii secolului al XX-lea, și că arta acestui secol, și toată complexitatea ei haotică, nu s-ar putea înțelege fără contribuția lui. El rămîne însă, oricare ar fi forma sub care se exprimă, același artist, adesea amar, tragic, anarhic, baroc, militînd curajos pentru libertate și dușman îndîrjit al tuturor îngrădirilor pe care societatea le pusese în jurul acestei libertăți.

De o precocitate rar întîlnită, cînd sosește la Paris, din Barcelona, deși numai de 19 ani, el fusese deja autorul unor opere cu multiple însușiri artistice, căci darurile sale de expresie și observație, siguranța mîinii ca desenator, sînt la drept vorbind miraculoase. Așa este, ca să nu dau decît un exemplu care se poate controla între alte multe, pe care le cunoaștem din reproduceri, portretul surorii sale, din fosta mea colecție, acum la Muzeul de artă al Academiei noastre, desen în roșu și negru, executat în 1898, la vîrsta de 17 ani. Nou venit în Parisul din preajma lui 1900, el admiră pe cei care constituiau atunci noutatea senzațională a picturii, pe Van Gogh și pe Toulouse-Lautrec. Dar rămîne totuși el însuși. Pînă către 1904 își conturează așa numita „perioadă albastră". Ea corespunde stării sale de spirit, adică celei a unui străin, ducînd o viață grea, aproape de mizerie, și caracterizat printr-un temperament, pe care ni-l putem închipui din partea unui reprezentant desăvîrșit al poporului său, energic și pasionat, rămas adică iremediabil spaniol. Subiectele tratate în această perioadă sînt inspirate din lumea dezmoșteniților soartei, a celor săraci și fără noroc, imagini izbitoare a unei vieți grele, în care se ghicește o mizerie tristă, dar resemnată.

S-a întîmplat să mă găsesc la Paris în acea vreme și să cunosc, nu numai ceea ce se putea vedea din picturile lui Picasso, dar să citesc și criticile care comentau acele picturi.

I se imputa o evidentă asemănare de sentiment cu Steinlen, atunci unul dintre gravorii și litografii cei mai prețuiți, colaborator asiduu al revistelor de inspirație socialistă, dar și, ceea ce era mai inexplicabil și mai surprinzător, cu Puvis de Chavannes, în lucrări ca tabloul acestuia intitulat „Sărmanul pescar", care făcuse multă vîlvă. Pentru noi cei de astăzi, această legătură, atunci evidentă, între un reprezentant al artei cu renume, bucurîndu-se de admirația oficială și revoluționarul Picasso, aceste coincidențe ni se par de necrezut. De acea poate ele s-au uitat astăzi și nimeni nu mai vorbește de ele, dar atunci păreau evidente. Simpla comparație însă între personajele din compoziția „Sărmanul pescar" și cele din oricare din tablourile perioadei albastre ale lui Picasso, ne dovedește efectul pe care primul, prin acea pînză și unele detalii din picturile lui monumentale, l-a avut asupra acestei faze din opera celui de al doilea.

În această vreme și în anii următori, pînă în 1909, Picasso ocupă un loc de seamă în grupul celor care frecventau, sau chiar locuiau așa numitul „Bateau-Lavoir" din preajma străzii Ravignan, în Montmartre, o îngrămădire de magherniță șubrede și obscure, clădite din bîrne și scînduri de adunătură. Acolo, artiști și literați de tendințe avangardiste, găsindu-se adesea împreună, fraternizînd și susținîndu-se unii pe alții, se impuneau ca un grup compact, cu care trebuia să se țină seama în cultura vremii. După 1907, celor care formau acel grup li se adaugă și Braque, adus de Apollinaire. Acesta, cu talentul său și autoritatea pe care și-o cîștigase în opinia publică avansată, era oarecum exegetul principal și cel mai ascultat, atît al celor din grup, cît și al celor din afară.

Între 1905 și 1907, Picasso evoluase, poate și din pricină că situația sa morală și materială în mijlocul Parisului se ameliorase simțitor. Atunci pictează el tablourile din așa numita „perioadă roză", mult mai calmă ca sentiment decît cea albastră, cuprinzînd în mare parte tot scene de circ, cu saltimbanci și arlechini, nu cu aparență suferindă și deznădăjduită, de o delicatețe maladivă a celor din „perioada albastră", dar totuși cu unele deformații în desen și, la aspect, cu volume puțin evidente.

Curînd, Picasso și grupul prietenilor săi descoperă sculptura neagră, africană, dar după părerea mea, și pe aceea încă mai interesantă pentru explicarea artistului, a populațiilor primitive din Oceania. O întîlnim mai întîi în unele desene, apoi în opera de la care se socotește începutul cubismului lui Picasso: „Domnișoarele din Avignon". Acesta este primul tablou în care apar deformările monstruoase, care vor caracteriza o mare parte din operele viitoare: două din eroine, în loc de cap, au niște măști negre, și prezintă, ceea ce un comentator numește „volume pline de puteri emoționale". Cu toate defectele acestei pînze, care la început nu i-a plăcut nici chiar lui Braque, mai ales prin coloritul ei dur și uscat, ea constituie un punct de plecare capital în arta secolului XX.

Am analizat în capitolul precedent noțiunea de artă cubistă și am arătat la ce compoziții se ajunge începutul cu începutul, grație mai ales contribuției pe care o aduc curentului artiști de clasa lui Braque și a lui Picasso, dar și Juan Gris și Fernand Léger. Acele imagini tulburătoare, compuse din cuburi îngrămădite, și oarecum dărîmîndu-se, într-un ritm pe care privitorul este incapabil de a-l înțelege de la prima vedere și mai ales departe de a reconstitui din ele volume complete, din orice unghi ar fi fost privite, sînt ceea ce a produs cea mai puternică senzație în arta secolului XX. Ele sînt exact, cea ce marele istoric de artă Focillon a exprimat într-un crîmpei de frază din admirabilul său eseu „Elogiul Mîinii": „niște compoziții fără obiect, combinînd obiecte descompuse".

Ele apar în epoca în care fovismul își dădea sufletul, în 1907 și anii imediat următori. Picasso, Braque încep să

examineze fără milă și silindu-se să uite procedeele trecutului, obiectele uzuale: pe față, pe dos, înăuntru și să și le închipuie reprezentate, în aceeași imagine, în complexitatea și totalitatea lor. Aci dusese deci, niște spirite suprem analitice, influența artei lui Cézanne, pe care îl preocupase în primul rînd volumul obiectelor și spațiul pe care acestea îl ocupau. Cubismul are așadar ca tendință să introducă într-o suprafață plană iluzia volumelor, a întregului, și a atmosferei înconjurătoare a acestor volume, fără a recurge la procedeele clasice de perespectivă și de valorație. Rezultatul este că, în locul realității obiective, ei tind să introducă în artă o realitate subiectivă, o creație intelectuală: cubiștii nu mai pictează ce văd, ci ceea ce știu despre ceea ce văd, nu obiectul, ci ideea despre obiect.

Cubismul astfel conceput, rămîne totuși o artă figurativă în care însă formele din tablou reprezintă imagini cu totul diferite, de cele de la care a pornit artistul. Această tehnică, atît de particulară face însă din cubiști niște sclavi ai puținelor subiecte care se pot preta la metoda lor de analiză și de execuție: ea îi obligă, în fond, aproape numai la figuri și la naturi moarte. Figuri și naturi moarte pictează Braque și Picasso pînă la izbucnirea războiului mondial, uneori în tablouri așa de asemănătoare între ele, mai ales la început, încît, dacă n-ar fi semnătura, nu le-am putea deosebi. Picasso, însă, omul care murise și înviase de nouă ori, n-are numai un singur fel de a se exprima în această perioadă. Uneori, desenul său este în maniera caligrafică a ornamentelor de pe vasele antice grecești; alteori, el se ia la întrecere, s-ar putea zice, cu figurile de artă clasică, dîndu-le însă cîteodată ceva care să revolte privitorul, niște mîini de pildă, ca cele ale unei persoane bolnave de elefantiasis. Nici baletele ruse nu-l lasă indiferent, nu numai în proiectele de decoruri, destinate trupei conduse de Djaghilev, ce i-au fost uneori comandate, dar chiar în opere independente, care n-au nimic a face cu baletul.

Declararea războiului, în 1914, are drept efect o risipire a artiștilor, care pînă atunci constituiseră grupuri moderniste destul de compacte: francezii, obligați fiind cei mai mulți să meargă pe front, străinii, mare parte dintre ei să părăsească Franța. Picasso însă, rămîne în Franța și începe să cedeze puțin cîte puțin în fața tentației suprarealiste. Este cauza pentru care, după întoarcerea lui Braque din război, între punctul de vedere artistic al acestuia și cel al lui Picasso, intervin diferențe care îi despart, ca artiști, ei rămînînd totuși, după cum am spus prieteni.

Dar, pictural vorbind, suprarealismul nu oferea multe posibilități. El îi permite totuși lui Picasso să dea la lumină între 1926 și 1935, figurile absurde, foarte puternic desenate, adesea monstruoase, și pornind dintr-un sentiment pe care îl ghicim amar, antisocial, afară de rarele cazuri cînd modelul era una din prietenele sale intime, cînd se simte în operă o oarecare tandrețe, într-un spațiu fără adîncime. În 1935, Picasso, pasionatul Picasso, simte una din cele mai mari emoții din viața sa de om și de artist. În Spania izbucnise războiul civil. Orașul Guernica fusese distrus de aviația fascistă care sprijinea direct rebeliunea lui Franco. Acest tragic eveniment devine subiectul uneia din mareile sale opere. Cîndva, Picasso spusese că „el nu caută, ci găsește", ori de cîte ori vrea să trateze un subiect. Această formulă orgolioasă entuziasmase mulți admiratori, căci era dovada abundenței aproape nemărginite și a spontaneității, care îl caracterizează pe Picasso. La o analiză mai adîncă, ea arată însă și un fel de superficialitate, adică tocmai sentimentul pe care îl resimțim, cînd răsfoim un album mai complet al operei lui Picasso. Să ne gîndim un moment la arta altui artist fruntaș din această vreme, la Brâncuși. Ceea ce îl caracterizează pe marele sculptor român este tocmai „căutarea", perseverența cu care urmărește un subiect, perfecțiunea desăvîrșită la care aspiră și la care nu ajunge decît

printr-un laborios efort. Şi, din acest punct de vedere, el ne face să-l preferăm pe drept, credem noi, lui Picasso.Dar Picasso însuşi, atunci cînd este copleşit de indignare, de revoltă şi de milă, cum a fost faţă de episodul de la Guernica, nu se mulţumeşte să „găsească", ci caută cu înfrigurare, şi astfel pictura şi gravura dedicată masacrului de la Guernica se ridică la valoarea pe care le-o acordăm astăzi în opera sa. „La Gazette des Beaux-Arts" din noiembrie 1964, în suplimentul „Chronique des Arts", la pagina 11, ne informează de pildă că Guernica, actualmente la Muzeul de artă modernă din New York, este considerată acolo una din cele mai mari capodopere ale secolului XX. Iar „Burlington Magazine", în numărul din decembrie 1964, ne informează (p.XXI) că Rudolf Arnheim, în lucrarea sa „Picasso's Guernica", dovedeşte că artistul, în vederea acestei opere, a executat foarte numeroase schiţe, dintre care 61 sînt reproduse, înainte ca să determine în ce fel „va ataca" acest extraordinar subiect. Şi Picasso căuta deci şi nu se oprea întotdeauna indiferent, la aceea ce găsea, iar aceasta dă tabloului şi gravurii „Guernica" înălţimea la care s-au ridicat. Emoţia pe care o inspiră, în ambele opere, nu provine de la ceva precis, de la scene îngrozitoare, vizibile în detaliile lor înspăimîntătoare, cum au trebuit să se fi petrecut, ori de la imagini concrete de masacare, ci din volbura liniilor, trase cu un paroxism de pasiune, nemaiîntîlnit, chiar la Picasso, şi producînd în noi idei şi sentimente năvalnice, un tumult extraordinar, numai prin grafismul operei. Este poate ceea ce expresionismul a produs mai măreţ în toată istoria sa.

Către 1948, Picasso se stabileşte într-o regiune lîngă Marea Mediterană. Soarele, vecinătatea mării albastre, îi aduc în memorie vechile legende cu fauni şi nimfe, dar pictate cu aceeaşi violenţă şi impetuozitate care nu-l părăsesc niciodată. Mai activ, mai productiv ca oricînd, mai tînăr parcă, amestecînd viaţa sa particulară, contradicţiile ce abundau în această viaţă, cu creaţia sa, fără alegere, fără jenă, cum îi vin, el continua să fascineze publicul şi să mărească contribuţia sa atît de importantă la arta contemporană. Unul dintre biografii săi, atît de numeroşi în ultimul timp, îi caracterizează opera astfel: „Nici unitate, nici continuitate sau stabilitate în opera sa, întocmai ca şi în viaţa sa particulară... însă credincios pasiunii sale unice, libertatea". În imensa lui operă, adaugă acel biograf, „graţia alternează cu oroarea, eleganţa cu monstruosul". În acelaşi timp, el se căzneşte însă să fie din ce în ce mai violent de teamă ca publicul să nu se obişnuiască cu ceea ce precedase. „Nu exprimă niciodată bucuria de a trăi, ci ingratitudinea omului în luptă cu natura şi cu societatea".

În fond, acest violent anarhist, distrugător de idoli, este totuşi un ultim reprezentant al umanismului. De aceea, trecînd în revistă întreaga sa activitate, Picasso ne apare în tumultul artistic al epocii noastre, printre atîţia înnoitori orfi de şcoală, sau aspirînd la acest titlu, cel care n-a pierdut din vedere niciodată întreaga evoluţie a artei, de la începuturile ei pînă astăzi. Sugestiile îi vin totdeauna din acel trecut, pe care îl frămîntă, îl transformă, dar care rămîne totuşi trecutul. În acest sens, îl putem considera ca un element de importanţă supremă, legat de ceea ce a fost ca un fel de sumă a artei deja existente, nu ca un precursor al viitorului apropiat, căci nu de la el va porni viitorul, ci de la artişti ca Klee şi Kandinsky.

V. ATMOSFERA ÎN CARE EVOLUEAZĂ ARTA DUPĂ PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

Parisul, și după primul război mondial, cu întreruperea epocii celui de al doilea război mondial, pînă aproape de zilele noastre, rămîne centrul mondial în care se plămădește arta, mai ales sub formele ei moderniste, și în care multiplele și variatele tendințe ce se nasc în acest interval, se măsoară și se ciocnesc între ele. De aci pornesc directivele, la care succesiv aderă și se supun nenumărați artiști plastici. În acest interval, de la 1914 pînă în vremea noastră, adică timp de o jumătate de secol, se întîmplă evenimente de ordin politic de o atît de mare însemnătate, și cu atît de imense consecințe, încît ele influențează profund mișcarea artistică, mai întîi pe cea dezvoltată în Franța, apoi pe cele care, din Franța, se răspîndiseră adesea în lumea întreagă sau iau naștere aiurea.

Am văzut în capitolele precedente cum decursese evoluția picturii — fiindcă mai ales de pictură ne-am ocupat — deși anume caractere ale acesteia se puteau aplica artelor plastice în genere, pînă în 1914, cînd se declară primul război mondial. Și fovismul și cubismul, principalele școli din primele decenii ale secolului, se formaseră, își găsiseră aderenți, exprimaseră tot ce puteau exprima original față de trecut. Ambele aceste școli strîng în jurul lor mai ales artiști francezi și apoi slăbesc puțin cîte puțin. Franța,

refăcută în timpul celei de a III-a Republici, jucînd un rol atît de important în Europa, se teme totuși de Germania, și vrea ca între ea și Rusia să se ajungă la așa-zisa „Antantă Cordială". Acest însemnat eveniment politic face ca informațiile despre Franța, despre mișcarea artistică ce domnea la Paris, despre libertatea de care se bucurau artiștii, să pătrundă, pînă în cele mai îndepărtate și obscure localități din Rusia. Acolo trăia însă și o populație suferind de felul în care era considerată și tratată, nedreptățită, amenințată adesea de pogromuri. Dominați fiind de unele credințe religioase, care făceau din reprezentarea omului un păcat capital, este evident că de o artă figurativă, chiar de o artă în genere, nu se putea vorbi printre acești locuitori ai Rusiei. Tinerii însă erau mai în curent cu ce se petrecea aiurea și cei care simțeau în ei o pasiune ispititoare pentru artă, n-au decît o idee: să se expatrieze, și evident, să ajungă la Paris, cu riscul chiar al sărăciei și mizeriei, în care evident n-ar fi găsit, numai ca să poată răspunde chemării lor.

Dar atracția Parisului nu se mărginește numai la Rusia și Polonia, unde situația e asemănătoare; italieni, spanioli, olandezi ascultă și ei de ea, deși împrejurările în care trăiau aceștia erau altele, așa încît, înainte de declararea războiului mondial se găseau la Paris mulți străini, unii pentru a se stabili acolo definitiv, alții pentru lungi vizite. Printre cei care au lăsat un nume în artă distingem pe Chaim Soutine, Pascin, Amedeo Modigliani, Gino Severini, Marc Chagall, Moise Kisling, Kees Van Dongen, Wassily Kandinsky, Paul Klee, japonezul Fujita, dar și mulți alții mai puțin însemnați, dispăruți fără urmă în vîrtejul artistic al vremii. Marc Chagall, care trăiește și astăzi, a fost însărcinat chiar foarte de curînd cu pictarea plafonului Operei Mari din Paris, destinat să înlocuiască vechiul plafon original.

La început, puțini dintre acești artiști posedau mijloacele materiale necesare pentru un trai mai omenesc.

Luptînd cu greutăți, ce ar fi părut aproape imposibil de suportat și de învins, cu foamea chiar, foarte adesea, ei se strîngeau la cele două cafenele importante din cartierul Montparnasse, Le Dôme și La Rotonde, iar ceva mai tîrziu, la finele lui 1927, la La Coupole, nu însă în interiorul localurilor, unde consumația era mai scumpă, ci pe terasele din afară, unde comandau o cafea cu lapte și un corn și discutau aprins și pasionat toate chestiunile imaginabile în legătură cu arta. Cartierul Montparnasse devine astfel centrul de întîlnire al celor mai mulți dintre artiștii care locuiesc în Paris, și numărul acestora este impresionant. Cu cît ne apropiem de 1914, cartierul Montmartre, locuit mai ales de artiști francezi, care jucaseră un rol atît de important mai înainte, cedează locul acestui nou centru artistic plasat pe malul stîng al Senei. Montparnasse devine un furnicar, nemaiîntîlnit nicăieri, de artiști, de modele, de curioși, de eventuali negustori și cumpărători de tablouri, constituind un spectacol într-adevăr unic în istoria culturii. Cîteva mii de oameni se perindau acolo, după o după-amiază de muncă, și-și petreceau pe terasele localurilor toată noaptea, unii pentru că pur și simplu nu aveau unde să doarmă. Centrele acestea cosmopolite par totuși dominate de artiștii veniți din Răsărit.

În 1914 se declară războiul. Atît cît va ține, adică timp de patru ani, se va produce o eclipsă în această viață artistică și înfrigurată a Parisului. Francezii sînt chemați la unitățile lor de luptă. Mulți străini se înscriu și ei, din dragoste pentru Franța, în Legiunea străină și pornesc alături de colegii lor francezi. Așa-numita „la belle époque", atît de prosperă și promițătoare, care precedase invazia Franței de către germani, ia sfîrșit. Dintre străini,— și acest lucru i-a fost imputat ca un gest inamical — Picasso este singurul care se menține izolat de evenimentul dramatic al războiului.

După încheierea păcii, situația Europei s-a schimbat radical. Franța trecuse printr-o imensă primejdie, dar ieșise victorioasă, și, grație ajutorului masiv dat de America în ultima parte a războiului, era din nou o mare putere europeană. În schimb, în Germania învinsă, suferind consecințele tendințelor ei imperialiste, situația economică este indescriptibil de tragică; inflația se agrava de la o oră la alta. După cum mi-a povestit un mare chimist german, între momentul în care-și primise leafa pe o lună de la catedra pe care o ocupa, și cel în care soția sa se dusese să facă cumpărăturile, marca scăzuse în asemenea proporții, încît toată leafa nu-i mai ajungea nici pentru cumpărarea unei singure pîini. Evident, în aceste condiții arta nu mai putea fi concepută ca o delectare a spiritului. Artiștii germani sînt pătrunși de tragicul situației în care se găsea țara lor, și ei împreună cu ea. De aceea, în tot ce exprimă, ei manifestă acea tristețe sfîșietoare, acel sentiment tragic de desperare, care stau la baza curentului expresionist. El reprezintă una din tendințele în artă, care își fac atunci apariția în linii largi și evidente, fiindcă, după cum vom vedea, în stare embrionară, expresionismul existase mai întotdeauna în arta nordicilor, îndeosebi în cea germană. Dar, despre aceasta vom vorbi mai pe larg în cele următoare.

Un alt curent se pregătise, de data aceasta în Elveția, chiar în vremea războiului, deci înainte de a i se cunoaște rezultatele, dar ca urmare a ceea ce se știa despre grozăviile de pe front, despre starea morală și fizică în care se găseau milioane de tineri. Aceste constatări conduseseră fatal o seamă de publiciști, printre care un tînăr originar din România, Tristan Tzara, la convingerea că tot ce se socotește mai de preț în lume este în realitate, în vremea noastră, inutil și fără valoare, și că, în această stare de desperare absolută, nu mai rămîn decît disprețul și ura, în ultimă instanță distrugerea a tot ce există ca element de cultură în viața uma-

nității. Această mișcare, care cunoaște pentru cîtăva vreme un ecou în lumea întreagă, cu puncte de plecare în același timp din Elveția și din Germania, este dadaismul. Și despre acest curent vom vorbi mai larg în cele următoare. Deocamdată putem spune că, urmaș al dadaismului, dar mărginindu-se la o atitudine mai puțin intransigentă și mai puțin desperată, este suprarealismul.

Acestea sînt cele trei tendințe care strîng în jurul lor o parte dintre artiști. Ele răspund în primul rînd unor stări de spirit produse de situația politică și socială și nu unei doctrine estetice, ca în cazul fovismului și al cubismului, de care ne-am ocupat anterior.

Mai înainte de a intra în analiza lor, este bine să ne dăm seama de atmosfera în care ele se vor dezvolta, adică de lumea Parisului în care trăiesc artiștii după încheierea, atît de favorabilă pentru Franța, a păcii. Domul și Cupola, celebre și reorganizate, devin locuri de mare atracție în viața pariziană, capătă o însemnătate ce se compară chiar cu cea a monumentelor publice, din care cauză se cuvin semnalate prin ghiduri miilor de vizitatori. Străini din lumea întreagă se precipită spre Paris. Cei mai mulți sînt americani, veniți, unii, fiindcă făcîndu-și serviciul militar în timpul războiului în Franța, îndrăgiseră țara și poporul francez; alții, sînt interesați de mișcările moderniste, al căror ecou pătrunsese pînă în America și găsise acolo un teren foarte favorabil. Și, cum americanii par amatori reali, cu posibilități de a sprijini manifestările noi și excepționale ale artei, ei se găsesc adesea printre cei la care apelează artiștii pentru răspîndirea operelor lor. Amestecați cu acești artiști în viața lor mai mult nocturnă, de la Dom și de la Cupolă, ei sfîrșesc prin a cunoaște de aproape pe cei mai importanți și a contribui în mare parte la succesul celor care se vor ridica. O viață frenetică domnește din ce în ce mai mult în cartierul Montparnasse. Ea se termină de multe

ori tragic, cu sinucideri și cu morți cauzate de abuzuri nebune de alcool și de excitante. Dacă epoca dinainte de război a putut să fie caracterizată ca o „belle époque", despre cea de după război, pînă către 1930, cînd crahul financiar american silește pe americani să părăsească Franța, pe drept s-a putut spune că este „la folle époque" — epoca nebună. Acest epitet zugrăvește îndeajuns starea psihică și morală în care se găseau artiștii și lumea în care se mișcau, clienții, modelele, toată populația nocturnă a străzilor din jurul celor trei celebre cafenele.

Fenomene care ar fi de neînchipuit, dacă nu am fi asistat la ele, se petrec în acest interval și în anii următori, după refacerea Americii și revenirea americanilor, pînă aproape de cel de al doilea război mondial, cînd acest bîlci artistic și acest furnicar de oameni părăsește în mare parte Parisul și se transportă în America. O dată cu venirea naziștilor la putere, cu persecuția pe care o suferă așa-numita „artă degenerată", adică tot ce era nou, o schimbare însemnată se produce în apusul Europei, nu numai în Germania, dar și în Franța. Se întîmplase că artiștii veniți în condițiile dificile descrise la începutul acestui capitol și ajunși acum la un mare renume, să-și găsească aprobare mai degrabă în Germania, unde pătrunseseră în cele mai multe muzee, decît în Franța. Or, tocmai ei constituiau grupul detestat de naziști. Am fost martor și vizitator al celebrei expoziții din München, cu operele din colecțiile publice, ce constituiau „arta degenerată". În marele palat al expoziției, nenumărate săli erau pline de tablouri, de statui, dar mai ales de desene și de gravuri. În publicul numeros de vizitatori se distingeau călugărițe și preoți, precum și tineri elevi de liceu. Ei se opreau, poate cam mult, în fața unor subiecte de multe ori erotice, și uneori chiar obscene și bineînțeles, criticau. Totul constituia un avertisment, așa încît, cînd, în cel de al doilea război mondial, Hitler invadează Franța,

toți autorii tablourilor expuse la München se ascund, care cum poate, și astfel o nouă eclipsă se produce în viața artistică a Parisului.

O dată cu terminarea războiului civil din Spania, Parisul cunoaște o nouă invazie de emigranți, de data aceasta spanioli. Dar Parisul mai simte ceva în această vreme: o slăbire a importanței sale în viața artistică internațională, căci America, mai primitoare de noutăți, mai bogată, mai importantă din punct de vedere politic și economic, îi ia locul.

O considerație de ordin general, cu care terminăm acest capitol se impune: cei mai mulți dintre artiștii străini, care constituie lumea artistică a perioadei moderniste, veniseră la Paris cu puține cunoștințe profesionale; cei mai mulți sînt așadar niște autodidacți, dezvoltați conform temperamentului, și prin aceasta mult deosebiți unii de alții. Este motivul pentru care le este greu să formeze grupuri omogene și nu-i putem împărți în școli, așa cum am făcut-o pentru începutul secolului. Situația aceasta merge atît de departe și creează împrejurări atît de bizare, încît, ca să dăm cîteva exemple elocvente, unele din modelele favorite ale unuia sau altuia dintre artiștii renumiți, pe care un critic francez le numise „les monstres sacrés", monștrii sacri, ajunse la o vîrstă cînd nu mai puteau servi de model, sau cînd excesele le distruseseră fizicește, urmînd exemplul patronilor lor, consideră că pot deveni la rîndul lor pictorițe, în genere „în maniera" celor cărora le serviseră de model, și minunea este că găsesc cumpărători.

VI. EXPRESIONISMUL

Mai toate curentele și mișcările artistice constatate și analizate în capitolele precedente, rezultate, cum s-a văzut, din slăbirea și dispariția treptată a regulilor, pe care timp de secole le respectaseră creatorii operelor de artă, — curente și mișcări cu centrul de iradiere în lumea cosmopolită a Parisului,—se potoliseră ori se întrerupseseră, unele încetul cu încetul, altele brusc, o dată cu izbucnirea primului război mondial. Fiecare din ele își avea originea în concepțiile despre artă și în felul de execuție al unuia sau al mai multor artiști, în jurul cărora se strînseseră o seamă de imitatori și de discipoli, care le aprobau ideile și erau impregnați de maniera în care șefii de echipă se manifestaseră, fie în declarații publice, fie, mai concret, în opera lor. Ca orice mișcare culturală spectaculoasă, făcută ca să izbească puternic imaginația privitorului, ele au ceva din viața modelor și o durată scurtă, perioada lor de înflorire ținînd mai totdeauna nu mai mult de doi, trei ani.

Cu totul altul este cazul expresionismului. El are un caracter de lungă durată și este legat, în cursul istoriei artei, nu atît de o personalitate sau alta, ci de felul obișnuit de exprimare, de caracteristicile spirituale ale unor popoare. El stăpînește complet arta popoarelor africane și oceanice, dar într-o largă măsură, și desigur sub alte forme, în mare parte și pe cea din nordul Europei. Artiștii nordici,

în general în mai tot nordul Europei, sînt expresioniști așa-zicînd endemici. Ori de cîte ori crize puternice, morale, spirituale ori social-economice, stăpînesc acea regiune, ele insuflă o forță psihică excepțională activității artiștilor, iar aceștia reacționează în genere în forme expresioniste.

În perioada care constituie decadența lumii vechi, greco-romane, în care acea decadență politică și economică se traduce și printr-o slăbire treptată a însușirilor ce constituiseră în trecutul anterior gloria artistică a imperiului roman, o dată cu slăbirea artei clasice începe să ia naștere și să se formeze așa zisa artă creștină primitivă. Este vremea în care Europa civilizată, cuprinsă între frontierele vechiului imperiu roman, suferă invazie după invazie, și în apus și în răsărit, năvala popoarelor nordice, mai ales germanice. Acestea, stabilindu-se și creștinizîndu-se, în reprezentările necesitate de adoptarea noii religii în care pun vigoarea sentimentului lor tineresc, aduc caractere ce le sînt proprii și care constau, evident, dintr-o execuție rudimentară, pentru că tot ce necesita o redare artistică a subiectelor le lipsește, dar și din exagerarea voită a unor detalii, în vederea unei expresivități mărite, adică din efecte vizibile de expresionism. Dintr-un sentiment de teamă și de pietate față de divinitate, capetele personajelor sacre, în operele lor, sînt exagerat mărite, masive, în evidență, căci prin trăsăturile capului și ale feței se exprimă sentimentul și în acest chip proporțiile trupului sînt schimbate; în figuri, apoi, ochii capătă proporții și forme nenaturale, sînt bulbucați sau exagerat amigdalini, au o expresie de atenție încordată și de adorație fierbinte, ca și gura; iar restul trupului, mîinile și picioarele apărînd de sub veșminte care cad în cute și drapează trupul, devin și ele de un volum excesiv. Într-o compoziție, cum erau adesea scenele religioase, anume personalități, cele care se cuvine să ocupe locul principal și asupra cărora să se fixeze atenția, Isus, apostolii,

unii sfinți, ceva mai tîrziu Fecioara, sînt mult mai înalți și mai arătoși, decît restul participanților la scenă, se impun prin statura lor impozantă. Acesta este stilul pe care-l găsim în Europa occidentală, în acea perioadă a artei medievale, cunoscută sub numele de romanică, și la constituirea stilului căreia neamurile germanice au o mare participare, pînă ce reprezentarea chipurilor, treptat-treptat, mai ales din pricina contribuției active la arta vremii a popoarelor de origină latină, în special a francezilor și a italienilor, se modifică și revine la realitate și la proporțiile naturale și tinde din nou la o frumoasă proporție a trupului și la trăsături armonioase ale feței.

Iată deci că, porniți în căutarea originii expresionismului european, îl întîlnim, nu ca o însușire individuală, ca o expresie romantică a unui artist sau altuia, ci mai degrabă ca o consecință a caracterului și a temperamentului nordic, și înțeles ca o exagerare expresivă a proporțiilor, a trăsăturilor, a compoziției, în scopul deșteptării unui sentiment puternic în privitor.

În țările nordice, expresionismul nu se termină o dată cu perioada romanică. Astfel, s-a spus pe drept cuvînt că cea mai înaltă formă de expresionism de obîrșie medievală se găsește în opera genială a lui Mathias Grünewald, adică la sfîrșitul sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea. În acea perioadă turbure, parcursă de puternice tendințe contradictorii, în care trăiește Europa nordică, și din care au ieșit Reforma și războaiele țărănești, expresionismul ne apare ca o consecință firească a împrejurărilor morale și social-economice în care se găsesc populațiile Germaniei și chiar cele ale Țărilor de Jos. Și, ceva mai tîrziu, ce sînt altceva decît elemente sau exemplare expresioniste, operele lui Bosch și unele opere ale lui Bruegel și toți țăranii ce beau, fumează prin cîrciumi, se bat, se omoară între ei, ori dansează în chermesele din tablourile flamande și olandeze ale secolului al XVII-lea, a-

cele exemplare fizice de o urîțenie grotescă, însă expresivă și impresionantă, toți acei „magots" — maimuțe, pocitanii — după cum îi numește Ludovic al XIV-lea, care trebuiau să nu apară în camerele unde își ducea el viața obișnuită, din pricina urîțeniei lor supărătoare?

Dar Van Gogh, ce este el decît tot un exemplar reprezentativ, de importanță capitală, al expresionismului, legat și de originea lui nordică, dar mai ales de sensibilitatea lui excesivă, de pasiunea cu care reacționează, de acea nevoie aproape anormală, de soare, de lumină, pe care le caută în sudul Franței, în peisajele scăldate și copleșite de lumină și căldură, printe oamenii simpli care locuiau acolo? Și, dacă în timpul său Van Gogh nu se bucură de considerația pe care o merită, curînd după moartea sa el devine unul din idolii pictorilor moderniști. Nimic mai natural deci, în perioada tulbure a războiului însuși și în cea care urmează după încheierea păcii, atît de dezastruoasă pentru Germania, decît reapariția expresionismului într-o măsură și sub forme exacerbate, așa cum nu le cunoscuseră generațiile anterioare. Umilința înfrîngerii, haosul și mizeria tragică în care se zbătea populația Germaniei, situația economică neînchipuit de desperată, la care am făcut anterior aluzie, totul provoacă în sufletul artiștilor un sentiment de desperare, de tristețe sfîșietoare, de descurajare totală, iar de aici se propagă mai departe, ca un element nou și activ în artă, chiar și acolo unde motivele care determinaseră expresionismul german nu existau, cum este de pildă mediul cosmopolit din Parisul epocii, mediu devenit atent la vigoarea și noutatea operei lui Van Gogh. Așa se întîmplă că imediat după moartea acestuia, adică atunci cînd, în Belgia James Ensor, în Norvegia Edvard Munch, în Austria Oskar Kokoschka, adaptează expresionismul temperamentului lor și atmosferei grele și încărcate din țările respective și pline de probleme psihice și morale, unele de caracter freudian,

ale timpului și țărilor lor, dar și eminamente personale, ei se fac promotorii expresionismului acolo unde locuiesc și activează.

Totuși, în Franța, după primul război mondial, expresionismul ia o altă înfățișare. El nu putea, într-o perioadă de prosperitate și de jubilare națională, să îmbrățișeze formele care se potriveau cu starea sufletească a Germaniei, atît de deosebită de a ei proprie. Să ne oprim de pildă, la cele pe care le întîlnim în opera lui Georges Rouault, și încă mai pregnant în cea a lui Picasso, care, în cei 50 de ani de creație, am putea zice că a trecut succesiv de la o mișcare la alta, asimilînd și adoptînd tot ce dădea impresia noului la un moment dat, acele morți și învieri voluntare, la care am făcut aluzie în capitolul consacrat lui. El pornește totdeauna de la realitate, fiindcă expresionismul, oricît de bizar și de deformat, este totuși o artă figurativă, însă cu imaginea omului arbitrar interpretată, nenaturală, hidoasă uneori, monstruoasă, încît această parte din opera lui Picasso este poate cea care a tulburat mai mult chiar pe admiratorii lui și a fost mai des criticată. Ne consolează însă „Guernica", operă atît de excepțională, nu numai în activitatea lui, ci în întreaga artă a secolului XX, unul din momentele culminante ale acestui secol, expresia supremă a expresionismului.

Dar expresionismul nu rămîne o caracteristică exclusivă a popoarelor nordice. Numeroși artiști proveniți din răsăritul Europei, la care am avut prilejul să mă refer, după un început dificil, obligați să lupte și să sufere chiar pentru existența zilnică, cunosc un succes răsunător: Soutine, Pascin, Marc Chagall și ceilalți. Tot expresioniști, fără elementul de desperare pe care-l întîlnim în opera germanilor, a lui Ernst Kirchner, al lui Emil Nolde, aparținînd grupului numit „Die Brücke", și apoi în aceea a lui Otto Dix, Max Beckmann, Georg Grosz din grupul „Die Neue Sach-

lichkeit" (Noua Obiectivitate), sînt o serie de artiști, printre care am menționat deja pe Ensor în Belgia, pe Munch în Norvegia, ultimul un produs al acelei atmosfere morbide, care poate fi deslușită și în operele unor Strindberg și Ibsen, și, de asemenea, Kokoschka, devenit acum în urmă cetățean britanic și înnobilat. Opera acestora se întinde cu mult peste primul război mondial, face adepți și duce mai departe expresionismul, sub forme mai puțin agresive.

La noi, expresionismul este reprezentat de Ion Țuculescu, care se consideră el însuși expresionist realist, dar care ar merita mai degrabă epitetul de abstract-expresionist, abstracționist la cald, nu la rece, — ca alți cîțiva pictori care au făcut la noi din acest stil mai degrabă un element de modă, — cu toată vehemența unui temperament mergînd pînă la marginea extremă a normalului și atingînd adeseori exaltarea. Țuculescu rămîne încă în opera lui aproape de figurativ și, din acest punct de vedere, el nu poate pretinde la o originalitate desăvîrșită. Ochi răspîndiți într-o compoziție abstractă, mai multe exemplare de podul palmei, un autoportret sau mai multe, cu aspectul și la proporțiile unei minuscule marionete, pene de păun, au mai amestecat și alții, tot așa de absurd și de arbitrar, în operele lor, înaintea lui. Ceea ce îi aparține, sînt vîrtejul și tumultul cromatic, într-adevăr uluitor, de o forță dinamică fără seamăn asupra privitorului, dar care, tocmai prin aceasta, face din operele sale ceva primejdios, total distrugător, al celorlalte opere aflate în jurul tablourilor sale, într-o sală de muzeu. Printre ele se găsesc însă și pînze tratate absolut abstract. Pete, ca niște nori, care se amestecă și se întretaie, într-un splendid apus de soare tomnatic, ca în unele tablouri venețiene, și mai ales în cerurile marilor compoziții decorative ale lui Tiepolo. Acestea, care în ultima expoziție a lui Țuculescu erau oarecum grupate împreună, constituie cu adevărat un lucru pe care îl admir fără reticență.

În sfîrșit, marea criză economică ce lovește America, la sfîrșitul lui 1929 și începutul lui 1930, are aceleași efecte asupra populației și a artiștilor, pe care le avusese tragedia germană după încheierea păcii de la Versailles, și au drept consecință, și aici, expresionismul, reprezentat mai ales prin Rattner și Knaths. Mexicul, apoi, cu pictura sa decorativ-monumentală, în frescele lui Siqueiros, Rivera, Orozco, Tamayo, în care se amestecă multe elemente locale și forme tradiționale ale artei precolumbiene, prezintă de asemenea elemente ținînd de expresionism. Acestă formă de expresionism ne interesează cu atît mai mult, cu cît ecouri ale ei au ajuns pînă la artiștii noștri. Inventarul acestui curent în pictură este foarte vast. Mai amintim cu titlu informativ pe de Smet, Permeke și Van den Berghe în Belgia; pe Portinari și Segal în Brazilia; Solana în Spania; Auberjonois în Elveția; Gromaire în Franța, Sluyters, Charley, Toorop în Olanda ș.a.m.d.

Grupul expresioniștilor n-ar fi complet, dacă nu ne-am gîndi și la sculptorii, destul de numeroși, care s-au supus acelorași tendințe ce conduceau pe contemporanii lor pictori. Printre ei, cei care mi se par că merită o atenție deosebită, sînt germanul Ernst Barlach (1870—1938) și rusul Ossip Zatkin (n. 1890).

În Barlach, sentimentul dominant pare să fie o mare dragoste de oameni, de cei mai ales care suferă și așteaptă de la viitor o reparație, dar pe care n-o cred posibilă atîta vreme cît situația politică și socială nu se va schimba. După studii în Germania, Barlach a trecut și pe la Paris, iar în 1906, vizitează Rusia, vizită cu consecințe decisive asupra evoluției sale. Debutul ca artist și-l făcuse în desene caracteristic tendențioase — căci el, ca și compatrioata sa Käthe Kollwitz, se remarcă ca un excelent grafician—desene izbind în relele care chinuiau Germania timpului său și publicate în revistele de mare răsunet, nu numai în Germania, dar

în tot Occidentul: „Jugend" și „Simplicissimus". Ia parte la primul război mondial, și contactul său cu ororile războiului, cu mizeria fizică și morală la care era supus tineretul țării sale, și cel a țărilor cu care Germania era în conflict, deșteaptă în el o durere atît de imensă, încît toate operele pe care le va produce de-acum înainte poartă pecetea acestui sentiment.

Am reprodus de el un grup în bronz, foarte caracteristic numit „Moartea". Este evident că în acel grup personajul principal nu pare să fie cel mort, care evident nu mai poate simți nimic, ci acei pe care i-a lăsat în urmă și care cu gesturi suprem expresive, își manifestă durerea.

Ossip Zatkin, din pricina împrejurărilor în mijlocul cărora era născut și obligat să trăiască în Rusia, la vîrsta de 16 ani își părăsește țara ca să-și continue educația la Sunderland, în Anglia. După studii elementare de desen și de sculptură, într-una din numeroasele școli ce existau în țara sa adoptivă, în 1909 îl găsim la Paris, amestecat cu grupul compatrioților săi și a prietenilor acestora, ceea ce înseamnă că fusese cîștigat de ideile noi ce parcurgeau arta. Mai mult încă, Zatkin găsește că este de datoria lui să meargă pe cît posibil chiar în fruntea avangardei artistice, care stăpînea atunci așa-numita „École de Paris". Încearcă cubismul, apoi îl părăsește pentru o tentință extrem de simplificată, în care însă gesturile și atitudinile operelor sale au ceva din sentimentul baroc, care era la originea unei părți din mișcările avangardiste ale timpului. Ceea ce se remarcă în lucrările sale din această vreme este că ele derivă din ce în ce mai mult nu din logică și rațiune, ci din imaginația autorului lor. Și, trăsătură care îl apropie oarecum de Brâncuși, care în acea vreme se poate considera ca artistul cu cea mai mare influență asupra evoluției sculptorilor ce se vor remarca, Zatkin dă o foarte mare atenție volumului blocului de piatră de la care pornește, formei acestui volum și se

conduce, ca și Brâncuși, în momentul execuției, de aranjamentul și dispoziția moleculelor acelui bloc.

Către 1940, el consideră că opera ieșită din dalt a unui sculptor are totuși ceva prea greoi în înfățișarea sa, dacă într-un fel sau altul masa ei, adică expresia ei anatomică, nu este ușurată de anume părți, care nu contribuie la expresie. De altfel, Henry Moore, marele sculptor englez, pornind probabil de la considerații mai mult sau mai puțin similare, ajunge să considere ca absolut necesare într-o statuie unele găuri, care, după socoteala lui, o făceau mai elocventă. Așa ne apare și monumentul pe care Zatkin îl execută pentru a comemora atrocitățile comise de fasciștii germani prin bombardarea și distrugerea orașului Rotterdam, port faimos în lumea occidentală. Gesturile statuiei exprimînd revolta, strigătul de indignare al umanității contra barbariilor săvîrșite de război și într-un grad și mai mare de naziști, sînt de o elocvență rar întîlnită. Cu mîinile ridicate spre cer, din gură ieșindu-i blesteme și strigăte de desperare supremă, cu mișcări ale membrelor inferioare de animal rănit de moarte, bărbatul acela, construit după ideile lui Zatkin, adică cu anume părți din volumul lui lipsă, mi se pare o operă de grandoarea și de importanța tabloului „Guernica" al lui Picasso.

Am înregistrat-o la expresionism, dar Zatkin are simpatii și pentru abstracționism, numai că, pe cînd adevăratul abstracționism se arată complet independent de realitate, el pornește de la această realitate, ceea ce dă operelor sale o posibilitate de acțiune asupra privitorului, cu mult mai intensă și mai efectivă. Este deci natural să considerăm pe acest sculptor ca pe unul din reprezentanții importanți ai întregii sculpturi din vremea noastră.

În concluzie, din această dare de seamă sumară, consider că cele spuse ne sugerează convingerea că expresio-

nismul, spre deosebire de alte curente moderniste, este cu adevărat una din marile tendințe artistice ale vremii noastre, și că, după primul război mondial, această tendință se întinde și în epoca dintre cele două războaie, și chiar în vremea noastră. Apoi, spre deosebire de alte mișcări ale secolului al XX-lea, care debutaseră violent, la un înalt diapazon, dar se terminaseră repede, ea va continua mai departe, uneori în surdină, căci, ca și suprarealismul de care va fi vorba în capitolul următor, expresionismul nu se bazează numai pe imaginație, care este bineînțeles personală, ci răspunde la ceva etern în sufletul nostru, însoțește sentimentele noastre intime de bucurie sau durere, parcă mai puternice și mai expresive la popoarele nordice și la cele primitive. Ca și suprarealismul, de care adesea e greu să-l putem despărți, expresionismul încearcă să dezvăluie tot ceea ce nu se supune rațiunii, dar se cere imperativ exprimat din subconștientul nostru, cu formele lui sumbre, cu adîncimile lui imense.

VII. MIȘCAREA „DADA" ȘI SUPRAREALISMUL

Expresionismul nu este singurul curent artistic ieșit din împrejurările politice, economice și sociale, caracteristice pentru epoca primului război mondial și cea următoare. Știrile care apăreau în ziarele țărilor neutre ale Europei, mai demne de crezare decît comunicatele oficiale, umpleau de groază și de descurajare, în ce privește viitorul omenirii pe toți oamenii simțitori din întreaga Europă și din America. Mare parte dintre artiști aparținînd țărilor în război se găseau pe cîmpul de luptă; ei sînt martori direcți și adesea victime ale grozăviilor ce se întindeau pe mii de kilometri în răsărit și în apus, acolo unde se dădeau luptele și se găsea frontul, dar și în spatele frontului, cu adîncimi de zeci de kilometri, practic vorbind și din pricina bombardărilor, pe tot cuprinsul țărilor beligerante. La început se sperase că situațiile infernale ce se descriau în articolele din ziare, dar mai precis și mai impresionant în scrisorile de pe front și în povestirile celor veniți ocazional în permisii, vor fi de scurtă durată. În momentul însă în care războiul încetează de a mai consta din operații de armate în mișcare și devine o succesiune de acțiuni petrecute în tranșee, unde floarea tineretului, milioane de oameni se găseau trăind zi de zi în situații mai înspăimîntătoare decît tot ce-și putuse închipui Dante în „Infernul" său, petrecîndu-și viața în noroi pînă la genunchi ori cu picioarele degerate, decimați de boli, de arti-

leria dușmană și de bombe, unii sfîrtecați și morți, alții, mai de plîns încă, schilodiți, ciungi, schiopi și ologi, ori cu fața smulsă de șrapnele și otrăviți de gaze, departe de familii, într-o inactivitate de luni de zile, și într-o tensiune sufletească capabilă să înnebunească pe cineva și înebunindu-l adesea, în așteptarea atacurilor inamice, se produce o stare de spirit specială, de nesiguranță generală și neîncredere în viitor, în mai toate populațiile Europei, nu numai în țările care participau la război. Elveția, deși rămasă în afara conflictului, nu este scutită nici ea de anxietatea momentului dar, grație spiritului liberal care caracterizează populația sa, ea nu-și închide granițele pentru refugiații de pretutindeni. Este adevărat că cei nou veniți sînt împiedicați de la o activitate și orice manifestare de ordin politic care ar fi cauzat supărări statului ce-i ocrotea, însă critica în legătură cu starea culturală a lumii era tolerată.

Așa se întîmplă că se găseau atunci în Elveția revoluționari ruși, veniți, înainte și în prima fază a războiului, ca să evite deportarea în Siberia și poate moartea, dar și literați, studenți și artiști, sau chiar unii artiști germani. Din țara noastră erau în 1915 la studii, în Zürich, un student matematician care era și poet, Tristan Tzara și un pictor, Marcel Iancu, azi unul dintre artiștii reputați din Israel; apoi un poet și artist din Alsacia, deci format atît de cultura Franței, cît și a Germaniei, Hans Arp și alții. Tristan Tzara se întîlnește deci la Zürich cu Marcel Iancu și Arp. Împreună, ei discută adesea situația în care se găsea lumea și ajung la concluzia că, dacă cultura și starea socială a Europei erau atît de precare, încît războiul sub forma lui cea mai catastrofală nu se putea evita, atunci nici acea cultură, nici acea stare socială nu valorează nimic, și oamenii conștienți trebuie să facă totul ca să le transforme, sau mai logic încă, să le suprime ca răufăcătoare.

Un grup de intelectuali, asamblat din cele mai diverse puncte cardinale, strînși aci, în neutra Elveție, agită, intempestiv conceptiile acestea dizolvante, susținînd că pentru a salva omenirea trebuie luat totul de la început, ridicînd pe ruinele civilizației și culturii, care s-au dovedit neputincioase, o lume nouă, eliberată de prejudecățile ordinei, aspirației spre armonie, echilibru și simetrie. Berăria în care se întîlneau este botezată de grup „Le Cabaret Voltaire", se înțelege cu ce intenții subversive de sarcasm și de critică acerbă. În acest local, cei strînși în jurul lui Tzara își organizează sediul lor și un program de activitate, care să facă vîlvă, și care la început consta din concerte de muzică neagră, ori din concerte de diverse instrumente fără legătură între ele, provocînd o cacofonie completă și agresivă, în care se amestecau și strigăte de animale, sau poezii compuse din vorbe fără șir, numai în scop de a scandaliza, și în curînd din expoziții de artă cît mai neconformiste. Aceasta se petrecea în 1916. Activitatea, cu multe aspecte a cabaretului Voltaire, este botezată cu titlul de „Dada", cuvînt luat la întîmplare din dicționarul Larousse, și exprimînd noțiunea copilărească pentru ceva care preocupă în mod particular pe un copil și e considerat de acesta ceva favorit lui. O dată mai mult, numele unei mișcări însemnate artistice este găsit de un literat, și el afectează felul de a se exprima al copiilor, al ființelor foarte simple, în convingerea că, în chipul acesta se va da impresia unei sincerități absolute și totale, care nu are nimic de ascuns. De altminteri, niciodată în istoria artelor plastice rolul literaților, mergînd pînă la cel de conducător, n-a fost mai important ca în această vreme. Apollinaire, în trecutul imediat, acum Tzara, apoi, cînd „Dada" ajunge în Paris, după 1919, Eluard, Aragon și alții sînt cei de la care pornesc ideile artiștilor și care animă diversele mișcări moderniste ale acestora.

După o expoziție, în 1917, în care se întîlnesc cele mai cunoscute nume ale artiștilor revoluționari din acea vreme, începînd cu cel al lui Picasso, apoi Kandinsky, Modigliani, Max Ernst, de Chirico, Klee, Kokoschka, clienții cabaretului Voltaire scot și o revistă „Dada", care, în 1918, publică manifestul mișcării, iscălit de Tristan Tzara. Din punctul de vedere artistic, mișcarea, care nu-și atinsese încă punctul culminant, nu sperie prea mult autoritățile elvețiene; unii dintre partizanii dadaismului apar chiar în expozițiile Salonului din Zürich, la Kunsthaus.

În ce privește țara noastră, această tendință nu numai că pornește de la un poet român și de la un pictor, și el atunci locuitor al țării noastre, dar are între simpatizanți pe pictorul M. H. Maxy. Acesta nu era indiferent la modernisme, și practica un cubism moderat, a cărui tehnică se remarcase prin tablouri de calitate, urmat de un expresionism foarte personal, amestecat uneori cu o producție abstractă și ea interesantă prin colorit. El era atît de intim cu Tzara, încît în 1926 îi va face portretul, care a reapărut la retrospectiva artistului din 1965. E adevărat că, după 1944, Maxy a părăsit cu totul, pentru o bucată de vreme, vechea sa manieră, dar cu timpul a revenit din nou la ea, căci corespundea mai exact cu temperamentul și cu felul său de a considera pictura, ca stil de expresie.

Dar războiul se întețește; prelungirea lui provoacă o desperare generală crescîndă; sentimentele cele mai pesimiste cuprind pe participanții dadaismului. Tzara, care este purtătorul lor de cuvînt, și care se exprimă cu mult talent, în manifestul său din 1918 declară solemn, ca un program al mișcării, că nici o formă de artă, veche sau nouă, nu merită să mai trăiască. „Orice operă, picturală sau plastică, este inutilă... Arta n-are importanța pe care noi, cavalerii spiritului, i-o cîntăm de mai multe secole..."

„E nevoie de o mare operație destructivă, negativă, de îndeplinit: de măturare, de curățire." Și, mai departe, în decembrie 1918, în al treilea număr al lui „Dada": „Ne-am săturat de academii cubiste și futuriste. Psihanaliza este o boală periculoasă, adoarme înclinările antireale ale omului și sistematizează burghezia..." „Libertate: Dada, Dada, Dada, urlete de culori crispate, în înlănțuire de contrarii și de contradicții, de lucruri grotești, de inconsecvențe: *viața*".

Disprețul pentru cultură și artă nu putea merge mai departe. De altfel, forțe noi vin în ajutorul dadaismului, căci, în 1918 se găseau la Zürich Arp, de care am vorbit mai sus, și, mai ales, Marcel Duchamp, venit din New York. În marele oraș american atmosfera artistică cuprindea elemente tot atît de îndrăznețe și de militante, ca cea din Zürich. Duchamp, francez care-și începuse cariera ca bibliotecar la Paris, cîștigase din această îndeletnicire o formație desăvîrșită pentru a explica un text și a trage din el concluzii. O dată convins că toată cultura franceză din vremea lui n-adusese nici un bine umanității, de vreme ce războiul a existat, este gata să primească punctul de vedere al dadaiștilor, cu care merge să se întîlnească la Zürich. Pe de altă parte, această mișcare cîștigă din ce în ce mai mult teren, chiar pe teritoriul Germaniei. Alături de alsacianul Arp, ceva mai tîrziu însă, după armistițiu, și influențat de Kandinsky, în Hanovra, Kurt Schwitters începe publicarea revistei „Merz", titlu inspirat autorului revistei de o bucată de ziar găsită întîmplător, în care cuvîntul „Kommerz", ori „kommerziell" era rupt, și nu mai rămăsese din el decît silaba „merz". Avem de-a face cu unul din procedeele preferate ale dadaiștilor, care, ca să-și bată joc de tot ceea ce se lua în serios, dădeau atenție unor nimicuri obișnuite, pînă și fragmentelor găsite în gunoi, printre resturi informe de obiecte uzuale, pe care le introduc apoi în operele lor, afectînd mentalitatea inocentă a copiilor sau a nebunilor. Procedeul, inspirat de cubiști, este

practicat pînă la ultimele și cele mai bizare și mai absurde consecințe. Aceasta este tehnica prin care, pînă în 1922, dadaismul încearcă să submineze toate formele de artă, bazele culturii și ale ordinii sociale.

În 1919, după încheierea păcii, Tzara trece din Elveția la Paris, unde teoriile sale sînt primite cu entuziasm. André Breton, viitorul papă al suprarealismului, cum a fost numit, Aragon, Eluard, Max Ernst, de Chirico se strîng în jurul lui. În 1922 se deschide un salon „Dada" la Paris, dar în curînd intervin certuri între partizani, și mișcarea, în ce privește Parisul, se dizolvă. Ea continuă însă în Germania, unde situația după încheierea păcii este cea la care ne-am referit într-unul din capitolele precedente, și legată de toată confuzia morală și intelectuală ce domnea acolo, iar dadaismul ia forma unui strigăt de desperare și de negație, care nu putea să conducă decît la prorpria sa nimicire. Pe ruinele lui și continuîndu-l, dar cu oarecare îndulcire în ce privește teoria, cu excese, însă aproape de necrezut în ce privește aplicarea, se ridică și se împrăștie mișcarea suprarealistă.

Suprarealismul ia naștere, se pare, în cercul celor din jurul lui Picasso, care inventează și numele, aplicîndu-l mai întîi la pictura lui Marc Chagall (n. 1887), calificat la început de supranaturalist, apoi de suprarealist, nume care s-a păstrat și răspîndit, devenit apoi unul din epitetele de care, alături de abstracționism, se vorbește mai mult în vremea noastră. Mișcarea are de scop să provoace în privitorii operelor de artă cele mai puternice impresii. Ea se bazează deci pe șocul psihologic pe care-l produce o operă, recurgînd la tot ce e mai îngrozitor, mai revoltător, mai absurd, mai ridicol ori mai respingător. Astfel, orice lucrare nesupusă legilor rațiunii, orice se depărtează complet și agresiv de normal și

de ceea ce este natural, ori considerat ca atrăgător, estetic vorbind, intră în domeniul suprarealismului.

Trecerea de la dadaismul în descompunere la suprarealismul care cîștigă din ce în ce teren, se face prin André Breton. Acesta, un subtil spirit analitic, preocupat de problemele psihologice devenite curente în urma publicațiilor de psihanaliză, aparținuse dadaismului, îl aprobase și considerase, atunci cînd dadaismul încetase să mai aibă influență în Franța, că lui îi revine obligația ca, pornind de la acțiunea negatoare a dadaismului, să arate cum să se treacă dincolo de domeniul de pînă atunci al artei, introducîndu-se elemente noi, de care arta nu se ocupase pînă atunci. Suprarealismul îi oferea acea ocazie, de aceea el își propune să lămurească ideile, după care să se poată organiza mișcarea suprarealistă, pe care să o pună apoi la dispoziția artiștilor, operație în care se arată abil și cu autoritate. Pornind de la punctul de vedere că o operă de artă nu trebuie să fie un obiect de delectare, cum se crede, ci rezultatul unei analize științifice, o lecție pentru privitor, el declară că rolul adevărat al artei este să lărgească domeniul cunoștințelor noastre. Cum? Mai întîi exprimînd ceea ce este mai personal în ficcare din noi, mai imposibil de găsit exact asemănător în două personalități umane, tot domeniul inconștientului, cel asupra căruia nu avem nici o putere de control, și care reprezintă totuși esența noastră sufletească cea mai autentică. În felul acesta, studiind și determinînd iraționalul și absurdul acțiunilor noastre într-o proză pretențioasă și destul de hermetică, el pretinde, că „fără să ieșim din cîmpul experienței, putem să atingem două realități distante (cea obișnuită și cea care ne este strict personală), și, din apropierea lor să scoatem o scînteie, (să ajugem la lumină) să punem la îndemîna simțurilor noastre figurile abstracte (cele din vis sau asemănătoare acestora), care se ridică la aceeași intesitate și dobîndesc același relief ca și celelalte și, renunțînd la sistemul referințelor

(al realității aparente), să ajungem să ne rătăcim în propria noastră amintire".

Este evident că, făcînd apel la impulsurile cele mai obscure țîșnind din regiunile misterioase și inexplorate ale sufletului, ajungem la noțiuni pe care rațiunea le consideră poate ca nesănătoase și de care ar trebui să ne ferim. Aceasta ar fi împresia obișnuită și generală, care însă, este falsă, după felul de a raționa al suprarealismului, fiindcă numai astfel putem descoperi noi raporturi între noțiuni și senzații, și provoca intrarea utilă în viața de toate zilele a iraționalului, a inconștientului, chiar a automatismului, care joacă un rol atît de însemnat tocmai în viața noastră obișnuită, cea de toate zilele.

Intreprinzînd o operație de asemenea natură, artistul, zic suprarealiștii, execută o acțiune științifică și necesară, cea prin care fiecare din noi își descoperă adevărata sa individualitate, cea care nu se poate confunda cu o alta. În felul acesta, rezultatul capital al oricărui fel de artă suprarealistă va fi să pună în locul a ceea ce este variabil în viața noastră, a impresiilor rezultate din contactul nostru cu aparențele vieții, o imagine precisă, cea proprie și particulară fiecăruia dintre noi.

Nimic, absolut nimic din ceea ce se poate presupune și imagina, cele mai absurde înlănțuiri de imagini și fenomene își găsesc astfel locul și sînt bine venite pentru un suprarealist. Intențiile acestei mișcări, fie că este vorba de literatură, fie că este vorba de artă, purced din dorința individului de a se elibera de orice formulă oficială, de tot ce avea pînă în prezent trecere în domeniul literaturii și al artei, și de a le înlocui cu rezultatele unor experiențe cu adevărat personale, adîncite, lărgite și legitime, evident tulburătoare, ca tot ce rezultă din determinarea unor constatări fundamentale, cu care nu fusesem obișnuiți.

Așa luat, suprarealismul în teorie aduce mari servicii cunoștinței, deci vieții noastre sociale. Se întîmplă însă în istoria suprarealismului, ca anume personalități celebre, atrase de aceste perspective mirifice, și venite în contact personal cu cei care conduceau mișcarea, adică în primul rînd cu André Breton, să-și dea seama că realitatea și practicile suprarealismului erau departe de a corespunde aparenței și teoriilor, că tot ritualul de care se înconjurau suprarealiștii în întîlnirile lor, vocabularul și rigiditatea ordinelor venite de la conducători, erau numai un fel de mistificare a celor care asistau la acel ritual. Este cazul lui Salvador Dali (n. 1904) și mai ales a lui Giorgio de Chirico (n. 1888), care, într-un articol din „Le Figaro Littéraire" (3 februarie 1965), își povestește impresiile de la două ședințe la care asistase, în atelierul lui Breton, înainte de a părăsi și demasca suprarealismul, și de a deveni ținta, ca și Dali, înaintea lui, a criticilor și după cum pretindea el, a calomniei suprarealiștilor. Evident, așa prezentată, toată atmosfera de ceremonial ce înconjoară această tendință modernistă este de natură să ne facă să considerăm cu alți ochi entuziasmul partizanilor suprarealismului și importanța aportului acestei mișcări, evident foarte răspîndită în arta modernă. Poate totuși ca adevărul să fie la mijloc, și terenul nou de investigație, pe care psihologia artistului modern îl datorează suprarealismului, acelei analize atente și profunde a inconștientului din firea noastră, să ne pună la dispoziție posibilități importante pentru cunoașterea sufletului, chiar dacă actualmente nu s-au limpezit suficient apele și au rămas multe posibilități de acțiune pentru mistificări. Desigur, chiar dacă mărturisirile de spovedanie pe care le presupune suprarealismul ar plasa pe un artist uneori într-o poziție umilă sau ridicolă, un surplus de sinceritate într-o operă de artă e totdeauna binevenit. Aceasta cînd artistul este cu adevărat sincer, ceea ce poate nu este totdeauna cazul.

Trecînd în revistă, în vederea acestui text, cîteva sute de imagini, am rămas totuşi cu o impresie penibilă, ca după un vis rău. Oare tablourile acelea macabre, ori cu subiecte reprezentînd cele mai complicate asocieri de tuburi şi de sîrme, asemenea unor maşini sinistre, sau cele de-a dreptul dezgustătoare, bătaia de joc la adresa privitorului, mergînd pînă la expunerea unor obiecte de uz intim sau a unei roţi de bicicletă, stricată şi găsită într-un şanţ, sau picturi cu cele mai respingătoare materiale, uneori, pot fi ele ieşite cu adevărat din inconştient? Cred mai degrabă că, în vederea acestor opere şi a titlurilor ce li se acordă de către autorul lor, ele l-au costat pe acesta un efort intelectual, adică tocmai un control al raţiunii, o atenţie şi un exces de concentrare voluntară, pe care nu l-au depus, poate, uneori nici chiar autori de opere, procedînd de la o interpretare sănătos realizată. Unde este aici căutarea ştiinţifică, cu care se lăuda suprarealismul, luminarea prin artă a acelor spaţii sumbre ale sufletului omenesc, pe care le cunoaşte psihanaliza? În afară de calitatea de execuţie a unora dintre şefi, ceea ce nu se poate nega, un Picasso, care şi ca suprarealist, cînd adoptă acest stil, este mare şi admirabil, un de Chirico, chiar un Dali, cu tot ce se simte suspect în arta acestuia, în afară de naivitatea ce te dezarmează, dar rămîne totuşi îndoielnică, a lui Marc Chagall, marea mulţime a operelor din această şcoală provoacă mai degrabă impresia unei imense farse şi mistificări.

Oricum, enumerarea cîtorva nume se impune. În afară de cei citaţi se numără printre suprarealişti spaniolul Joan Miró, francezii Yves Tanguy şi André Masson, alsacianul Hans Arp, pe care îl întîlnim şi printre dadaişti împreună cu Francis Picabia şi alţii, belgienii Paul Delvaux şi René Magritte etc.

Deasemeni, la grupul suprarealiştilor, cred necesar să introducem pe unul din acei români care, stabiliţi din cea

mai fragedă tinereţe în Franţa, şi-au petrecut acolo toată viaţa lor activă, partizani ai curentelor moderniste pînă ce, în cele din urmă, s-a fixat în grupul suprarealist. Este vorba de Dimitrie Vîrbănescu (1908—1963), născut în Giurgiu şi stabilit în Franţa la vîrsta de 21 de ani. Marele ziar francez „Le Monde" (29 octombrie 1965) consacră un lung articol expoziţiei postume a acestui pictor, care a avut loc la Muzeul din Grenoble. Nu se dă nici o ilustraţie şi mărturisesc că numele artistului mi-era complet necunoscut. Darea de seamă este însă foarte elogioasă, ceea ce constituie un motiv pentru a-l semnala. Din articol aflăm că, venind la Paris, din oraşul de pe marginea Dunării, artistul era totuşi la curent, probabil din lecturi, cu opera lui Kafka, şi că odată în Franţa, s-a îndreptat spre Grenoble, oraş în care Muzeul, încă de atunci era un partizan al mişcărilor moderniste şi îşi completa o colecţie, care azi conţine opere remarcabile, de la toţi novatorii secolului nostru. Aici, el îşi completează educaţia şi ajunge a se face cunoscut. Nu pare să fi avut legături cu Parisul, cantonînd-se în atmosfera provincială a oraşului Grenoble, plină însă, în ce priveşte arta, de ceea ce emana de la Muzeul oraşului. Vîrbănescu se adaogă deci la numărul acelor români, care au luptat în Apus pentru una sau alta din mişcările moderniste ce au avut loc acolo.

Concluzia pesimistă la care ne-a dus suprarealismul nu priveşte arta unui sculptor de valoarea şi de reputaţia lui Henry Moore (n. 1888), pe care mă văd nevoit să-l adaug suprarealiştilor, fiindcă, realmente, nu ştiu unde să-l claseez, mai logic, şi mai natural, căci manifestările sale sînt variate şi nu aparţin aceloraşi caractere. Ba ceva mai mult, el se găseşte în acelaşi timp lucrînd la opere, unele evident figurative, chiar aproape de ceea ce am putea numi o scul-

ptură tradițională, desigur, cu unele exagerări, simplificări și distorsiuni, ce-i sînt proprii, altele nefigurative. Primele, deși adesea lipsindu-le anume detalii, adică avînd o gaură sau o porțiune de materie lipsă acolo unde artistul nu crede necesar să vedem amănunte, prin siluetă, prin atenția pe care Moore o dă înfățișării naturale, sînt foarte aproape de arta realistă, mai ales atunci cînd, după călătoria lui în Italia, sînt înveșmîntate în costume amintind vechea artă clasică.

Nu s-ar putea zice că Anglia, pînă la apariția lui Moore, a ținut un loc important în istoria sculpturii. Prin acest artist însă, ea se ridică, în vremea noastră, la cel mai înalt nivel al artei plastice. În adolescență, Moore se pregătea să devină institutor, însă, mobilizat pentru primul război mondial și gazat, el își întrerupe studiile și se decide să devină artist. După studiile necesare în acest sens, făcute în diverse instituții de învățămînt artistic din Anglia, și după călătorii în Franța și în Italia, începe să se facă cunoscut. La începutul activității sale se arată foarte impresionat de arta popoarelor primitive și, mai ales, de cea precolumbiană. Dar nici marile realizări avansate din vremea sa nu-l lasă insensibil. Astfel, îl admiră în chip deosebit pe Brâncuși și nu disprețuiește anume realizări ale suprarealismului, ceea ce justifică hotărîrea de a-l clasa la finele acestui capitol.

Astăzi, perseverent și conștient de țelul pe care și-l propune oriunde apare în expoziții, Moore deșteaptă un profund interes. Statuile sau grupurile sale de personaje pe care le vedem obișnuit, după socoteala lui, și în aceasta se vede subtilitatea observației sale în legătură cu caracterul artei pe care o execută, nu sînt destinate unui spațiu închis. El le vede așezate în mijlocul naturii unde, de la oarecare distanță, atunci cînd nu se mai remarcă spațiile goale de care vorbeam, ci numai un oarecare ritm al volumului, ele au înfățișarea unor monumente venerabile, lăsate acolo de generațiile

trecute și în chipul acesta efectul lor asupra privitorului este considerabil. „Aș prefera, zice el odată, ca o sculptură a mea să fie așezată într-un peisaj, în orice peisaj, cît de banal, decît în interiorul sau ca ornament la cea mai frumoasă construcție ce cunosc".

Tot aici, în lipsă de un loc mai potrivit, aș pune și pe Alberto Giacometti (n.1901), și el un nume ce se aude des astăzi, și ale cărui opere sînt o curiozitate a vremii noastre, unul dintre artiștii cu care Elveția a contribuit la arta universală. Ceea ce se întîlnește mai des în expoziții cu iscălitura sa, sînt niște personaje, deci o artă figurativă, cu membre filiforme și cu capete cît gămălia de chibrit. Cum explică Giacometti origina naturală a acestor ciudate statui, dacă le putem considera astfel? El pretinde că punctul său de plecare este realitatea, dar că nu poate executa nimic în fața modelului. Acest model este înregistrat de memorie și apoi, în operații lungi și repetate, redat așa cum se întipărise în minte, numai că, de fiecare dată pierde ceva din substanța și materialitatea lui, pînă ce ajunge la înfățișarea sub care apare atunci cînd este expus. Mărturisesc că mi-e greu să admit această explicație și că operele lui Giacometti îmi fac impresia unui rămășag pe care l-a contractat cu publicul, de a-l induce în eroare cu orice preț. Și succesul pe care-l obține este probă că l-a cîștigat.

Convingerea lui Giacometti este că prin ciudatele dimensiuni ale operelor sale, el „crecază spațiu" și, în acest scop, toate sînt fixate pe un piedestal cubic de mari proporții, din care par că se ridică la înălțimi impresionante, din pricina contrastului, între aspectul filiform al statuilor și cel al piedestalului. Ce sens dă artistul expresiei „creează spațiu", nu înțeleg bine. Sensul pe care l-aș da eu acestei expresii ar fi că o statuie, ori din ce parte ar fi privită, reprezintă un tot perfect armonios. Cum putem vorbi însă de un întreg, cînd este vorba numai de forme de aspectul unei sîrme, foarte neregulat lucrată, adică cu o suprafață plină de mici accidente?

VIII. ARTA ABSTRACTĂ

Considerațiile noastre anterioare s-au mărginit aproape exclusiv la pictură. Aceasta nu înseamnă că celelalte arte nu s-au supus sugestiilor venite de la un grup mai combativ sau altul, dintre cele multiple, examinate de noi; accentul inovațiilor însă a fost mai totdeauna pus pe pictură, iar repercutarea acestor inovații asupra sculpturii, de pildă, se făcea simțită în genere mai tîrziu și cu mai puțină putere. Să ne mărginim deci tot la pictură și în această ultimă analiză.

Secole de-a rîndul, multe secole, imaginea pictată se supusese, într-un tablou, unor reguli, de toți recunoscute ca valabile și rezonabile, în ce privește construcția formelor (adică desenul), coloritul, compoziția, clarobscurul și perspectiva. Aceste reguli erau respectate de pictori, și ori de cîte ori erau aplicate cu pricepere, mai ales cu talent și în chip personal, opera era de înaltă calitate. Aceasta înseamnă că restricțiile impuse oarecum libertății artistului nu-l împiedicau întru nimic de a fi sincer și original, adică diferit de alți artiști care îl precedaseră sau îi erau contemporani. Aceasta mai însemna ceva: că subiectele ce se tratau, și, în special, persoana umană erau considerate, și deci interpretate de pictori, nu în aspectul lor tranzitoriu, momentan și variabil, ci ca ceva consistent și esențial. Impresioniștii, cei dintîi, s-au abătut de la această regulă, și așa s-a dat primul

atac asupra regulilor la care consimțise să se supună artistul în creație. Nu aspectul oarecum definitiv și mereu același al unui motiv este interesant, afirmau ei, ci mai interesante și mai adevărate sînt aspectele succesive, multiple și variate depinzînd, în primul rînd, de lumină, deci, ceea ce interesează arta este aspectul momentan al subiectului, ceea ce produce o impresie care poate să se modifice peste puțin timp. Și totodată, nu culoarea pe care artistul o consideră permanentă obiectului este cea adevărată și reală pentru privitor, ci aceea care variază cu poziția soarelui în decursul unei zile și cu vecinătatea între ele a tonurilor, mai ales dacă — și aici inovația impresioniștilor trece de la idee la execuție, — o nuanță de culoare, în loc să se obțină pe tablou, pe suportul acestuia, pînză sau carton, se face pe retină, din combinația celor două culori ale spectrului, cînd e vorba nu de un ton simplu, ci de unul compus.

Intervenția în artă a impresioniștilor este o dată fundamentală în istoria picturii. Nu numai că ea a dat naștere la opere de o frăgezime și de o calitate de luminozitate și de colorit extraordinară, dar a fost prima lovitură masivă ce primea tradiția de pînă atunci. Neoimpresioniștii, profitînd de drumul deschis, merg mai departe: ei fac să intervină între tușele coloritului coloritul preparației, fondul suportului, de obicei alb, ajung adică la o luminozitate și mai intensă a suprafeței pictate, prin tușe separate între ele, divizate și în general de forma punctului și a virgulei. O dată începută, această acțiune de subminare a legilor care condiționaseră pînă atunci creația în pictură continuă; loviturile din ce în ce mai îndrăznețe se succed și se țin lanț, pînă în zilele noastre, în vederea cîștigării posibilității artistului de a fi cît mai sincer și de a se exprima cît mai liber de orice servitute, mai conform, prin urmare, firii sale intime. Astfel unii au alterat noțiunea liniei și a conturului, ori pe cea a volumelor, adică forma, și rezultatul a fost, interpre-

tîndu-se și exagerîndu-se unele păreri și felul de tratare a lui Cézanne, cubismul, adică dorința de a se prezenta privitorului, în același timp, nu o singură față a obiectului pictat, ci obiectul în întregime, pe toate fețele lui, cu toate părțile lui, și despărțit de fondul pe care se proiectează. Alții au atacat culoarea, exaltînd în cel mai înalt grad tonurile din compoziția unui tablou, nu numai exagerînd realitatea, dar chiar fără să țină seama de ea. Alții, în sfîrșit, au exagerat expresivitatea trăsăturilor și a gesturilor, megînd pînă la o deformare totală a lor. O a patra categorie, în culmea disperării și a descurajării, din pricina unei situații sociale și politice pe care o aduceau fatal în lume distrugerile și grozăviile războiului, au proclamat inutilitatea artei într-o societate dominată de primejdia unor asemenea cataclisme, sau au dus la absurd și au batjocorit motivele obișnuite ale artei, tendință propagată de mișcarea dadaistă, pregătitoare a excceselor suprarealismului.

Suprarealismul, ultima dintre mișcările artistice revoluționare la care ne-am oprit în capitolul trecut, și cea mai depărtată de realitate, este cea care declară inutilă și fără valoare orice operă care ar avea atingere cu realitatea și s-ar supune rațiunii, și în care artistul este cu atît mai de admirat, cu cît, cedînd instinctului și subconștientului, ar face într-un tablou cea mai completă și mai impresionantă mărturisire despre tot ce este mai ascuns, mai incapabil de a se supune voinței noastre, dar în fond mai adevărat și mai real, din natura umană.

În această scurtă trecere în revistă am relatat mișcările care au avut loc în prima jumătate a secolului nostru și care s-au realizat cu deosebire la Paris, devenit centrul internațional al artei, pînă cînd, către jumătatea secolului, Statele Unite ale Americii par să-i fi luat locul. Se nasc mișcări în care un rol hotărîtor l-au avut nu atît francezii, ci străinii stabiliți în Franța. Printre aceștia, trebuie semnalați mai

cu deosebire cei veniți din Rusia, înainte de primul război mondial, și care își părăsiseră țara, pe de o parte din pricina ideilor lor politice, pe de alta din pricina situației sociale pe care o aveau, persecutați și considerați ca niște paria. Și, într-adevăr, era natural să fie astfel, căci nicăieri ca în Rusia nu coexistau într-o atare măsură contrastele, ideile cele mai reacționare alături de cele mai înaintate, situațiile sociale cele mai strălucite, ale celor de la curte și ale celor extrem de avuți, alături de cele ale vagabonzilor și ale muritorilor de foame, ori persecutați pentru originea lor.

Artiștii, în acest interval de prefaceri considerabile și în succesiunea generațiilor, ajung astfel să dea impresia unei persoane care, una după alta, își aruncă, considerîndu-le inutile sau stînjenitoare în mișcări, hainele ce o acopereau și, în cele din urmă, se trezește goală, neștiind cu ce să-și acopere nuditatea. Mai mult încă. Ei nu se simt numai goi, ci și singuri pe lume, căci dispărînd tot ce ținea legați între ei pe artiști, adică legile cărora se supunea arta, fiecare are senzația de a fi rămas singur, de a putea, de a trebui începe de la început arta.

Profitînd de acest moment, partizanii artei abstracte, a căror timidă activitate începuse însă cu mult înainte de jumătatea secolului, către 1910 — și ceea ce este mai curios, nu în generația celor mai tineri, ci în cea a celor maturi, Kupka, Kandinsky, Mondrian, care trecuseră prin faze, unele mai favorizate de împrejurări, altele mai puțin favorizate, — intră zgomotos în scenă și ajung la situația la care arta abstractă se găsește în zilele noastre. Tot apusul Europei, Americile, mare parte din Asia sînt preocupate astăzi de arta abstractă, fără, desigur, ca arta figurativă să fi dispărut cu totul, dar și ca suferind unele schimbări, „pentru a ține pasul". Astfel, arta abstractă cunoaște astăzi o răspîndire de mari proporții, în parte desigur și din cauza ușurinței de a deveni „artist abstract". Este deci aproape imposibil să se

urmărească îndeaproape toate formele sub care ca se prezintă, mai ales că între partizanii artei abstracte nu se prea creează acele grupe care constituiseră și facilitaseră clasificarea formelor combative, de opoziție, față de arta tradițională, deși se încercaseră unele grupări în jurul revistelor „Cercle et Carré" — (Cerc și Pătrat), la Paris, „De Stijl", în Olanda, ca avînd un caracter cu mult mai personal. Mă voi opri deci la acei artiști, la acele personalități cu adevărat marcante, care contribuie cel mai mult la determinarea mișcării și la răspîndirea ei: Paul Klee și Wassily Kandinsky în Europa, Jackson Pollock în America.

Dar înainte de a intra în scurta biografie a acestor trei personalități și a punc în lumină rolul pe care l-au avut în precizarea și răspîndirea mișcării abstracționiste, este interesant să dăm cîteva detalii asupra abstracționismului însuși. Mai întîi, în ce privește titlul. Este oare tot abstracționismul, cu adevărat o abstracție, o lipsă totală de forme ori de grupe de forme? Găsim tablouri în care apar cercuri, linii, puncte, într-un oarecare raport unele față de celelalte, adică formînd între ele un anumit ritm, anumite figuri. Este aceasta o adevărată abstracțiune? Pe de altă parte, se cuvine să ne lămurim asupra procedeului de execuție al artistului abstracționist, sau, cu alte cuvinte, cum se realizează tabloul abstract? Se știe că unii pictori abstracționiști pornesc de la realitate, cum se vede din însuși titlul tabloului: „Catedrală", „Anotimpul verii", „Ceață de levănțică", „Ritm de toamnă", toate luate din opera lui Pollock, sau alte multe titluri asemănătoare din opera altora — fiindcă mulți dintre reprezentanții abstracționismului ne dau impresia că-și dau mai multă ostenceală în găsirea titlului și în explicarea lui ocazională, decît în efectuarea operei, — și, prin operații succesive de eliminare a detaliilor realiste, ei ajung la ultima fază, care este cea adevărată din punctul lor de vedere, cea abstractă. Alții însă, de la început, au în vedere

ceva abstract, adică pornesc de la ceva fără raport cu realitatea față de care rațiunea nu are nici o putere de control, și nici nu se cuvine să aibă. O a treia categorie procedează într-un chip automat, adică tot ilogic. Artistul se așează în fața șevaletului, și fără să se gîndească la ceva, începe să tragă linii, să înșire puncte colorate, să împroaște pînza cu diverse culori și, pe măsură ce înaintează, își dă seama că un subiect oarecare tinde să se realizeze singur, cu totul independent de voința lui, și ajunge la o formă la care, el, artistul, n-a participat cu nimic, dar care îl reprezintă, după cum crede, mai adevărat decît dacă ar fi pornit de la un proiect precis, prestabilit.

Din aceste deosebiri de atitudine față de motiv au ieșit anume etape în istoria abstracționismului. O primă etapă ar fi aceea a depărtării de obiect, a eliminării încetul cu încetul a detaliilor acestui obiect, a distrugerii a tot ce ar fi putut aminti mai de aproape realitatea, fără a se ajunge însă la o negare totală. A doua etapă ar fi completa negare a obiectului, iar o a treia, constituirea a ceva cu totul dincolo de realitate, bizar, monstruos poate, scăpînd controlului și al realității, și al rațiunii.

Dar să ne întoarcem la cele trei personalități la care am hotărît să ne oprim, ca cele care au reprezentat forțele cu adevărat constructive în istoria abstracționismului.

Paul Klee (1879—1940), născut și trăit cea mai mare parte a vieții în Elveția, este însă copilul unui profesor german de muzică. Acest detaliu are o semnificație deosebită în viața lui. Klee este printre abstracționiști cel care cel mai mult a considerat că între opera pictată și muzică există o strînsă afinitate. De aceea lucrările sale sînt numite uneori „Improvizații", alteori „Compoziții", titluri care, bineînțeles, evocă domeniul muzicii. Pornind de la faptul

că muzica și arhitectura nu sînt obligate să țină seama de realitate și nu tind să o reproducă, abstracționiștii consideră că este o nedreptate și o lipsă de înțelegere justă atunci cînd picturii și sculpturii li se pretinde să redea tocmai acea realitate. Linia și culoarea, zic ei, sînt capabile să devină creații independente ale spiritului, prin ele însele, pot avea o individualitate destul de puternică, ca să existe în afară de orice legătură cu viața reală. În acest sens este caracteristic, că la un alt pictor abstracționist, la cehoslovacul Kupka, în același timp și literat, găsim un tablou intitulat „Fugă în roșu și albastru".

După o ezitare între pictură și muzică, Klee se hotărește pentru pictură și o studiază, însă după ce trecuse de epoca tinereții, în centrele mari din Apus: mai întîi la München, apoi în Italia, și în cele din urmă la Paris, unde are revelația operelor lui Cézanne, Van Gogh și Matisse, după care perioadă se fixează la München. Acolo se întîlnește cu Kandinsky și alți reprezentanți ai mișcării moderniste, mai ales suprarealiști, expune împreună cu aceștia, discută, de preferință cu Kandinsky, cu care pune la cale ideile asupra picturii, idei din care va ieși abstracționismul. Din Paris el întreprinsese o călătorie în Africa de Nord, în Tunisia, și vizitase orașul Kaïrouan, „cel cu o sută de moschei". În Kaïrouan îl întîmpină una din aventurile mari ale vieții sale. Între cele o sută de moschei era și celebra moschee Sidi-Okba, în care se găsea un „mimbar", adică un amvon, minunat sculptat și compus dintr-o catedră, de unde vorbea cel care comenta coranul, iar în îmbrăcămintea scării care conducea la amvon, totul era format din plăci dreptunghiulare de lemn, de dimensiuni mijlocii, cam ca cele ale unui tablou, fiecare placă cu semne constituind o compoziție abstractă, adică în totalitate o construcție putînd fi considerată compusă din cîteva zeci de tablouri abstracte. Este ceea ce dădu lui Klee ideea de a utiliza aceste sugestii pentru operele lui

viitoare, căci e de remarcat că tablourile sale, spre deosebire de cele ale altora — mă gîndesc mai ales la cele enorme ale lui Pollock — sînt de mici dimensiuni.

Cursul vieții lui Klee, în detaliile ei obișnuite, nu ne interesează îndeaproape. Ceea ce ne interesează este că, pe unde trece, în München mai întîi, apoi, după venirea naziștilor la putere în Germania, într-un sat din cantonul Tessin, în Elveția, este considerat ca unul din inventatorii unei forme de artă care-și va da întreaga măsură către mijlocul secolului și va ajunge la înflorirea pe care o cunoaștem, către anul 1950. Dar la această dată, Klee era mort de mult; opera lui însă continua să circule și să facă aderenți. Cititorii acestei broșuri vor putea să-și facă o oarecare idee de caracterul acestor opere, sau cel puțin a unei părți a ei, căci ea este foarte variată, și răsfoind numărul din martie 1965 al „Secolului XX", unde sînt reproduse cîteva planșe reprezentînd opere de Klee. Sînt cele care amintesc desenele copiilor, căci, în căutarea unui punct de plecare, Klee și alți abstracționiști își închipuie, pe nedrept credem noi, că primitivii și copiii au cea mai autentică inspirație cînd desenează, uitînd că, la observație, se constată că, de pildă, copilul nu inventează nimic, că numai redă, cu mijloace inadecvate, ceea ce a văzut în desenele omului matur, și că primitivii, în arta rupestră, au produs opere realiste, acum 30 000 de ani, în paleolitic, la Altamira, la Lascaux și la Les Eyzies, care pînă azi, în ce privește redarea desăvîrșită, incomparabilă, a formei și a mișcări animalului, n-au fost întrecute de nici un pictor animalier.

Cel de al doilea mare reprezentat al abstracționismului, dotat și el cu însușiri care îl fac propriu să devină un inspirator al altor pictori, este rusul Wassily Kandinsky (1866 — 1944). Rusia este în tot secolul XX imensul rezervor, de unde pornesc mare parte din artiștii care și-au pus pecetea asupra mișcărilor novatoare ce parcurg pictura, de la 1900

pînă în zilele noastre, cei mai mulți fixați și acționînd din Paris. Și Kandinsky este tot rus, rus veritabil, născut în Siberia, într-unul din acele sate în care în fiecare casă se găsesc exemplare remarcabile de artă populară, ieșite din mîna țăranilor, interesante prin formă, prin felul execuției, și mai ales prin compoziția rezultată din distribuirea coloritului lor viu și atrăgător. Este mediul în care Kandinsky își petrece copilăria. Aceste amintiri, care desigur nu l-au lăsat indiferent, sînt completate prin rezultatele unei experiențe petrecute într-una din provinciile nordice ale Rusiei, unde Kandinsky, pe atunci jurist, căci așa își începe experiența vieții, este trimis să studieze obiceiurile juridice. Din această dublă experiență, în copilărie, cu satul natal, mai tîrziu, cu satele din această provincie îndepărtată, el revine cu dorința de a se consacra picturii. La vîrsta de 30 de ani, cînd, ca și Klee, nu mai este în prima tinerețe, începe să studieze la München. Doi ani mai tîrziu, suita „Căpițelor de fîn" ale lui Monet are o puternică influență asupra lui. Merge în Franța și începe să expună, influențat de impresionism. Mărturisesc că, studiind perioada abstracționiștilor celebri dinainte de a deveni abstracționiști, cu excepția lui Mondrian, foarte talentat, n-am avut impresia că ei ar ieși dintr-o categorie cu mult superioară mijlociei pictorilor de oarecare notorietate din vremea lor. Este impresia ce mi-au lăsat, și Kandinsky, și Klee.

Kandinsky revine în Germania și, în 1910, pictează primele tablouri desprinse de realitate și scrie o operă celebră, care deșteaptă un mare interes între inovatori: „Despre Spiritual în Artă". De la această dată începînd, el este un pictor abstracționist,care simte, după cum se exprimă singur, „că separarea domeniului artei de cel al naturii, este pentru el din ce în ce mai vizibilă". El adaugă, — și cred că în acest fel trebuie să considerăm contribuția lui la arta abstractă, — că subiectul însuși determină forma sub

care va fi reprezentat. Cu alte cuvinte, participarea artistului, în momentul creației, este aproape nulă, fiindcă orice subiect iese din împrejurări atît de adînci și de intime, încît autorul lui nu-l mai poate stăpîni. Din întîlniri cu Klee și cu alți pictori abstracționiști, tendința lor se fortifică și se precizează devenind din ce în ce mai puternică și mai răspîndită. Inutil să mai urmărim pas cu pas peregrinările lui Kandinsky. Fapt este că el ajunge la o liberare totală a formei, în tablou, așa încît o aluzie la subiectul de la care poate uneori a pornit, nu mai rămîne de loc aparentă în forma definitivă. În tot acest timp, el se observă însă cu atenție, în dorința de a extrage legile „matematice", cărora se supune pictura. Klee privise spre muzică atunci cînd pictase; Kandinsky deci, mai degrabă spre matematici.

Este interesant să amintim că acest șef al abstracționismului, plecat din patrie ca să scape de efectele dezastruoase ale țarismului și simpatizînd cu cei care doreau libertatea completă a omului, deci aderînd la mișcările politice considerate subversive pe atunci, după Revoluția din Octombrie, se întoarce în Rusia unde joacă un rol important în viața culturală, dar o părăsește curînd și moare în străinătate.

Al treilea corifeu al abstracționismului mi se pare a fi Jackson Pollock (1912—1956). El e considerat cel mai important partizan american al acestei mișcări și, datorită sentimentului național, e ridicat de unii istorici de artă și critici americani contemporani la rangul de autor al cîtorva din cele mai importante opere de artă din vremea noastră, ceea ce desigur pare exagerat. Pollock este încarnarea, pentru ei, a aceea ce s-a numit „Action Painting", adică a picturii ieșită din gestul rapid, violent, dramatic, practicată cu mijloace pe care nu le cunoscuse mai înainte această artă, între altele cu așa-numitul „dripping", adică o execuție cu vase găurite, purtate pe bastoane, prin care se scurge materia colorantă, la întîmplare. Această practică este cea mai des întrebuințată

de Pollock, dar nu singura, fiindcă el se servește și de mistrie, de baston și de o substanță groasă pusă direct, în care amestecă nisip, pulbere de sticlă, chiar bucăți de obiecte, pînă și fragmente de fier.

S-ar crede că o pictură ieșită din întîmplare să nu deștepte mare interes în favoarea executantului și nici o admirație deosebită pentru cel care o practică. Partizanii lui Pollock afirmă însă că acest automatism este totuși perfect controlat de voința fermă și experimentată a artistului, și că, din această cauză, „drippingul" lui Max Ernst, care pretinde că el a inventat tehnica, este altceva decît „drippingul" lui Pollock, celălalt fiind rezultatul unei adevărate întîmplări, fără participarea voinței autorului. Într-adevăr, ceea ce caracterizează pe Pollock, în execuția acestor exemplare de „action painting", este că, incomodat de faptul că o pînză este întinsă pe un șevalet, el a renunțat la această practică, iar suporturile operelor sale, de foarte mari dimensiuni, sînt ori verticale, atîrnînd de perete, ori de preferință întinse pe jos, așa ca să-i permită o acțiune rapidă, în jurul pînzei, o alergare continuă și pasionată, purtînd în mîini recipiente găurite din care se scurge culoarea.

În evoluția artei lui Pollock se disting mai multe perioade. Una, care se poate mai ușor analiza, este cea între 1950 și 1952, cînd tablourile sale sînt executate în alb și negru. Dar el nu rămîne multă vreme la această fază, ci revine la faza colorată. Către 1953, puterea sa de creație diminuează, apoi în ultimii ani ai vieții încetează definitiv. Moare în urma unui accident de automobil.

În mișcarea abstracționistă, care astăzi cunoaște o întindere uimitoare, deși în ultimul timp se remarcă în jurul ei mai puțin entuziasm, după cum constată cei care sînt mai în măsură să-și dea exact seama de acest fenomen, negustorii de tablouri, care au susținut-o cu toată energia și cu mijloacele surprinzător de puternice care le stau la dispoziție,

există mai multe categorii de abstracționiști: unii, cei mai interesanți, sînt cei la care tendința răspunde propriei lor firi, temperamentul lor, cei violenți, cei extrem de pasionați, ducînd sentimentul năvalnic uneori pînă la marginile lui normale; alții, mistificatori ori plagiatori, îmbrățișînd mișcarea cea mai profitabilă în prezent, din punct de vedere material, constituind deci numai un fenomen economic-cultural. În analiza noastră ne-am oprit la primii, la cei pe care am considerat că merită să fie studiați de aproape, participînd la un fenomen și la o experiență utilă, ale cărei rezultate trebuie analizate de aproape. Evident, ei sînt mult mai puțin numeroși. Acestora aș dori să le adaug un sculptor, care pare să se impună din ce în ce mai mult amatorilor și cercetătorilor artei din ultimul timp. Este vorba de Ștefan Hajdu (n. 1907), originar din Turda, adică din țara noastră, dar plecat de la noi prin 1927, iar astăzi devenit cetățean francez și unul din cei mai cunoscuți sculptori, din actualul mediu cosmopolit al Parisului.

Debutul nu i-a fost din cele mai ușoare, și, ca și Brâncuși, pe care-l admiră adînc și care a avut o mare influență asupra formației sale, el a fost nevoit la început să lucreze ca să se întrețină, și numai în orele libere să se consacre sculpturii. Ca mulți alți artiști tineri din vremea noastră, ce-l atrage, nu este arta imediat anterioară, fie ea chiar a unui Rodin sau Bourdelle. Ultimul, care i-a fost chiar profesor un timp, îi displace prin caracterul său „teatral și bombastic", după cum ne informează un biograf al lui Hajdu. Acesta, din sculptura franceză anterioară vremii noastre, este impresionat puternic de cea romanică, de decorațiile bisericilor de la Vezeley și Moissac, și, ceva mai tîrziu, de arta greacă arhaică, pe care o caută în Creta și în Grecia. Dar, dragostea lui mare, pare să fie Brâncuși.

Ceea ce-l interesează mai ales la marele sculptor român pe care, cum am văzut, mulți istorici de artă îl plasează la

originea sculpturii moderne, este atenția acestuia la reușita completă a unei lucrări, extrema puritate a stilului, acea căutare neobosită a perfecțiunii, dar mai puțin atitudinea cunoscută a lui Brâncuși față de material. Hajdu, care spusese că „arta începe unde sfîrșește materialul" este remarcat pentru desele schimbări de material, după dispozițiile sale sufletești, contrar cu ceea ce se întîmplase cu Brâncuși.

IX. CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Oricît ar părea de ciudat, avînd în vedere situația noastră modestă față de marile state și de rolul lor în mișcarea culturală, denumită, poate oarecum nu prea binevoitor „modernistă", precum și de cursul artei noastre în secolul XIX și de fidelitatea neîntreruptă, de care am dat dovadă de cînd am început să ne manifestăm în artele plastice moderne, la tradiția artistică de la Renaștere încoace, — artiști români sau născuți în România au avut un rol de seamă în mișcările chiar cele mai revoluționare; Tzara, de pildă, șeful dadaismului,este cetățean român, și tot cetățean român Marcel Iancu, iar Brâncuși, țăran gorjean, este incontestabil printre cei care au schimbat cursul sculpturii. Ba mai mult încă, mari istorici de artă, mai ales de limbă engleză, afirmă că el este cel care a determinat acest curs, punîndu-l prin urmare, din punctul de vedere al influenței ce a avut în imensa mișcare artistică a vremii noastre, alături de Picasso și de Matisse, și de cei care cu adevărat contează în evoluția artei contemporane.

Iată de ce am crezut necesar să completez analizele mele, publicate mai întîi în altă parte, cu privire la tendințele artei moderne, nu numai cu multe adăugiri, dar și cu un ultim capitol, poate mai amănunțit, intrînd în și mai multe detalii, decît cele de care m-am servit, și de un număr suficient de reproduceri semnificative, redînd îndeosebi operele

lui Brâncuși, considerate ca mai importante, dar care nu sînt destul de familiare publicului obișnuit.

Poate nici unul dintre artiștii români nu se bucură astăzi, în cea mai mare parte a lumii, de o faimă și de un prestigiu mai înalt decît Brâncuși. Sculpturile lui, nu prea numeroase, din cauza perfecției desăvîrșite a execuției, pe care el o credea indispensabilă unei opere de seamă, constituie titlul de glorie pentru colecțiile publice și particulare în care se află, adică în primul rînd pentru muzeele de artă modernă din țările occidentale și mai ales din America. Muzeul de artă modernă din New York, Muzeul din Filadelfia, Muzeul Guggenheim, adică cele mai însemnate colecții de artă modernă din Statele Unite și poate din lume, cîteva colecții particulare de renume mondial, au strîns și au prezentat cea mai mare parte a operei lui Brâncuși. Statul francez, pe de altă parte, a făcut din atelierul sculptorului, după moartea lui, tot așa cum făcuse din atelierul lui Rodin, un muzeu memorial, la inaugurarea căruia directorul de atunci al artelor frumoase — Georges Selles — a vorbit de „mîna divină" a creatorului Brâncuși, „mînă care de acum încolo se închide inertă". Iar marea revistă de artă de limbă engleză, „The Connoisseur", sub iscălitura unui foarte cunoscut critic, Alastair Gordon, declară, în numărul din septembrie 1963, că „poate cea mai mare influență asupra sculpturii din ultimul timp este cea a lui Constantin Brâncuși", și mai departe: „generațiile viitoare e probabil să-i atribuie asupra artei acestui secol o influență egală cu cea a lui Picasso", pentru a conchide: „îndrăznesc să cred că Constantin Brâncuși este unul din numele importante din istoria artei".

Cine este și de unde vine acest artist a cărui operă, concepție despre sculptură și fel de viață, pot deștepta un atît de viu interes? Născut în 1876, într-o familie de țărani, în satul de munte Hobița, din comuna Peștișani, fostul județ Gorj, plecat apoi de acasă încă de la vîrsta de 11 ani și trăind mai tîrziu departe de țară, în atmosfera strălucită din capitala Franței, Brâncuși a rămas fidel originii sale țărănești pînă la moarte.

Părăsind satul natal și mergînd în lume după lucru, ca să poată trăi, după cîtva timp el găsește un loc de ucenic la un tîmplar din Craiova, unde ia contact cu lemnul și cu arhitectura necesară unei armonioase împreunări a părților ce vor constitui o mobilă cu înfățișare plăcută.

Ceva mai tîrziu, el intră în Școala de arte și meserii din Craiova, pe care o absolvă în 1898. Avea 22 de ani; era un bărbat format, cu un caracter ferm și voluntar, care știa ce vrea. Cu o bursă de la fundația „Madona Dudu", obținută la intervenția cuiva care-și dăduse seama de însușirile remarcabile ale tînărului, el pleacă la București și se înscrie la Școala de arte frumoase, ca să studieze sculptura. Pe atunci, ca profesor de sculptură al școlii era Vladimir Hegel, foarte capabil să dea lui Brâncuși o bună și serioasă învățătură, în sensul academiilor de artă. Ambițios, sîrguitor și destul de format ca sculptor în școala de meserii, Brâncuși, încă elev, sculptează mai multe lucrări, între altele un surprinzător bust al generalului doctor Davilla, și un „écorché". Avem astăzi informații destul de sigure asupra acestor două opere. Bustul a fost publicat de Zervos („Cahiers d'Art", 1955), reprodus probabil după o fotografie împrumutată de Brâncuși. El are la origine masca mortuară a generalului, și fusese comandat de Spitalul militar din București. Dar, cum se întîmplă adesea, cei care-l comandaseră n-au putut admite ca el să fie lipsit de decorațiile și de galoanele corespunzătoare gradului; de aceea n-au respectat modelul în ghips, ci au însărcinat un alt sculptor să ornamenteze modelul lui Brâncuși, adică să-l deformeze. Revoltat, Brâncuși nu și-a dat asentimentul și nu a recunoscut că ar fi fost autorul unui bust al generalului Davilla, decît numai cu

puțini ani înaintea morții, adică atunci cînd l-a publicat Zervos, desigur cu învoirea lui.

Pentru „écorché", după informația precisă a actualului profesor de anatomie al Institutului de artă plastică din București, Brâncuși colaborase cu profesorul de anatomie de atunci, doctorul Gerota.

Inițial, originalul a fost executat în trei exemplare, dintre care unul a fost dat Școlii de artă din Iași, altul sanatoriului Dr. Gerota, distrus în timpul primului război mondial și al treilea a rămas Școlii din București, pentru instrucția elevilor. Acesta a suferit și el, mai tîrziu, accidente și există astăzi sfărîmat în trei fragmente. După el au fost însă turnate în ghips mai multe exemplare, din care unul se află astăzi tot în posesia școlii.

Brâncuși termină școala cu succes, la finele anului 1901, dar nu-și va lua diploma decît în septembrie 1902. În posesia diplomei, el se decide imediat să-și continue și să-și perfecționeze învățătura la Paris. Drumul spre Franța îi ia doi ani, căci, lipsit de mijloace, el îl face în mici etape, uneori pe jos, oprindu-se ici și colo și lucrînd, mai ales ca cioplitor în piatră, la München, apoi în Elveția, la Zürich, Basel etc. În 1904, ajunge la Paris. Intră la Școala de arte frumoase, unde are ca șef de atelier pe Mercié. Era de pe atunci un modelator remarcabil al pămîntului, cum arată lucrările din 1905 și 1906 ajunse pînă la noi, între care capetele de copii (unul în Muzeul de artă al Academiei Republicii Socialiste România, altul în Muzeul de artă al Republici Socialiste România) și frumosul portret de fetiță intitulat „Orgoliu".

În aceste lucrări se ghicește influența lui Rodin, pentru care Brâncuși simțea adîncă admirație. Printre capetele sale de copii este unul, intitulat „Chinul"*, în care expresia de

* Două exemplare în America, unul în piatră, altul în bronz, un al treilea în București, în ghips, la un prieten al artistului. Cf. Mircea Deac, *Arta plastică* nr. 6 1965. (N.a.)

suferință paroxistică, atît de frecventă în arta lui Rodin, are un puternic ecou. Totuși, nu către asemenea opere avem impresia că mergea admirația pentru marele înaintaș. Este evident că statuile lui Victor Hugo, și mai ales cea a lui Balzac, faimoasele opere ale lui Rodin care provocaseră atîta zgomot și fuseseră aspru criticate, au trebuit să facă asupra lui Brâncuși o mai mare impresie. Prin enormul volum masiv, prin liniile abrupte și tăioase care definesc și închid silueta, prin trăsăturile discordante în aparență ale feței, dar atît de expresive și trădînd tensiunea interioară a romancierului, statuia lui Balzac s-a impus prin efectul ei prodigios asupra lui Brâncuși. Cam așa își imaginează el atunci o sculptură, obținută totuși cu alte procedee decît cele ale lui Rodin. Pe cînd la acesta, depărtarea de realitatea strictă, de un figurativism la îndemîna multora, era rezultatul unei atitudini violente, excesiv de dinamice, pentru Brâncuși, încă de atunci, înfățișarea unei statui, aspectul ei final și definitiv, trebuia să fie rezultatul reflexiunii, al unui calm suveran, al răbdării, al colaborării cu materialul, și nu al violentării lui. Prin aceasta, cei doi mari sculptori se găsesc, de atunci chiar, la poli diferiți unul de altul. Mai tîrziu, Brâncuși, în analiza mult discutatei statui a lui Balzac, va merge și mai departe. El o va considera ca „adevăratul punct de plecare al sculpturii moderne".

Dîndu-și seama de admirația ce-i purta tînărul sculptor român, Rodin îi propune să lucreze cu el, în atelierul din Meudon. Brâncuși apreciază această ofertă, dar o refuză și răspunde maestrului printr-un proverb românesc care trebuia să satisfacă amorul propriu al marelui artist: „La noi, se spune că la umbra copacilor mari nu crește iarbă". Aceasta se întîmpla după o expoziție la Muzeul Luxembourg, în 1906.

După acest gest de eliberare, în opera lui Brâncuși se remarcă o schimbare din ce în ce mai evidentă. În 1907 i se comandă pentru un mormînt din Buzău un monument și un

bust. El imaginează, ca monument, un nud de femeie îngenuncheată pentru rugă. Statuia este de o mare îndrăzneală. Ea este eliberată de orice detaliu inutil, redusă oarecum la volumele esențiale; nudul este de o castitate și de o evlavie impresionantă. Și statuia și bustul au fost expuse la „Tinerimea Artistică" în 1914. Amintirea lor însă se pierduse pînă ce, redescoperite oarecum, nudul a intrat în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, iar bustul lui Petre Stănescu e tot acolo unde fusese fixat de artist.

Puțin după aceea, depărtarea sa de sculptura oficială merge și mai departe. El expune „Figura veche", un fel de idol ghemuit, ca cele ale popoarelor primitive, sculptat cu sentimentul cu care aceste popoare își reprezentau divinitățile amenințătoare. Curînd, această operă este urmată de o imagine cu același aspect de divinitate primitivă, pe care artistul o intitulează, după o zicală veche românească: „Cumințenia pămîntului", un fel de personificare a înțelepciunii, veche de cînd lumea, nu a omului, ci a întregii naturi. Amintirile lui din trecut, persistente și prodigioase, îi revin una cîte una, în lumea atît de diferită a Parisului.

E de remarcat că tot atunci, el încetează de a mai modela în lut, materie ce-i displăcea tocmai prin ușurința cu care ea se supunea artistului, îndemnîndu-i pe cei slabi să devină superficiali și să se încînte cu un brio factice și fără valoare.

El începe să taie direct în piatră. În același timp, formele lui tind să se simplifice, să capete un aspect general geometric, în care numai o parte din trăsăturile lor să apară, mai mult ca o aluzie, decît ca ceva prea evident și ușor perceptibil. „Muza adormită" din 1906, reluată în 1909, 1910 și în anii următori, căci ea se repetă cu variațiuni, tinde să devină o simplă formă ovoidală, în care cîteva linii, abia indicate sugerează trăsăturile distinctive ale feței, calme și delicate.

În 1908 el creează „Sărutul", care este o lucrare comandată — după cum ne informează Carola Giedion Welkler, unul dintre biografii lui Brâncuși cei mai bine informați — pentru a servi ca monument la mormîntul în Paris al unei americane, cu un ciudat nume maghiaro-rus, în cimitirul de la Montparnasse.

Ca adesea în cariera lui Brâncuși, prima operă este punctul de plecare al unui șir de lucrări ieșite succesiv din meditațiile lui, și devenite împreună un fel de temă cu variațiuni.

Tema sărutului are o importanță capitală în opera și activitatea artistului, constituind punctul de plecare real și netăgăduit al artei originale a lui Brâncuși. Sculpturile precedente se resimțeau, unele de arta lui Rodin, altele de cea a popoarelor ce prezentau o sensibilitate, un fond sufletesc și o imaginație de esență primordială, pe care le întîlnim în arta primitivă. „Sărutul" e cu totul altceva. Tăiat cu lovituri puternice de daltă, așa cum cerea structura pietrei, el are o formă paralelipipedică în care se ghicesc două corpuri aproape identice, contopite și formînd o unitate desăvîrșită, rezultată dintr-o forță irezistibilă ce le împreunase, dragostea. Ele devin astfel două simple volume, cu unele mici detalii diferențiate de la bărbat la femeie, de o mare delicatețe și semnificație.

Cu această operă, drumul lui Brâncuși este larg deschis și artistul își va urma calea și rolul de novator, pînă la moarte. O dată mai mult, el ține să dovedească ceea ce afirmase adesea: în artă toți cei mari, în ce au ei cu adevărat distinctiv și valoros încep ceva nou. Dar cîți sînt cei cu adevărat novatori?

Tema „Sărutului" îi este atît de scumpă și ea apare în opere atît de semnificative pentru evoluția artistului, încît unul din biografi a putut chiar vorbi de un ciclu al „Sărutului". În orice caz, ea constituie motivul principal în celebra poartă triumfală de la Tg. Jiu, din 1937, numită cînd

„Arcul eroilor", cînd „Arcul sărutului", sărutul formînd subiectul stîlpilor ce susțin bolta porții.

Perioada de la 1910 la 1914, cînd se declară primul război mondial, este pentru sculptor o perioadă de activitate febrilă. Atunci se nasc și apar în expoziții, cu variații de la un an la altul, cum se întîmplase și cu „Sărutul", „Narcis", proiect pentru o fîntînă, „Prometeu", alte expresii ale „Sărutului", proiecte pentru „Portretul domnișoarei Pogany", reluat și analizat de fiecare dată în condiții noi, create și de materialul în care era executat.

Doritor să se facă cunoscut, artistul lucrează și expune la toate saloanele Parisului, așa încît el se prezintă uneori publicului de două sau trei ori într-un an. Se pare că atunci Rodin, care continua să-i arate o simpatie și un interes deosebit, îl sfătuiește să apară mai rar în public, pentru a nu da impresia unei activități forțate și pripite, nu destul de solid gîndită. Expune și în America, pentru că acolo își găsește prieteni mai entuziaști și mai activi decît cei din Paris, unde cercul admiratorilor săi, e drept, cuprinzînd oameni de importanța lui Picasso, Modigliani, a compozitorului Satie și a lui Rousseau le Douanier, era destul de restrîns. La noi în țară, în același timp, abia dacă se vorbea de el și aproape numai de către cei cu care fusese camarad de școală și cu care se mai întîlnea încă din cînd în cînd la Paris. Probabil așa a fost cazul cu Dărăscu, al cărui bust din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România datează, după toate probabilitățile, de pe cînd Brâncuși era elev al Școlii de arte din Paris.

Expune și la Londra, într-un grup de „artiști aliați", în preajma războiului mondial. Cu această ocazie, celebrul critic de artă englez, Roger Fry, scrie în „The Nation" că cele trei capete de Brâncuși sînt cele mai remarcabile opere de sculptură din Albert Hall, unde se ținea acea expoziție.

Tot atunci apare și motivul „Păsării măiastre", unul din visele artistului cele mai îndrăznețe, închipuit ca simbol al eliberării omului și al înălțării spiritului, scăpat din lanțurile pămîntești, ca aspirație spre tot ce e luminos și mare. Numele îi vine din mitologia basmelor noastre, în care pasărea măiastră, atotștiutoare, conduce pe amant către închisoarea unde este ținută iubita lui, îl sfătuiește la nevoie, îl apără, îl inspiră. De atunci înainte, „Pasărea măiastră" va fi motivul lui de predilecție; în jurul ei Brâncuși își va contura adesea toată puterea de creație, va face din ea un obiect prețios, luminînd uneori ca o stea, cu o formă din ce în ce mai suplă, mai armonioasă, mai elegantă, ca să se poată înălța tot mai sus, în înaltul cerului, în infinit.

Nu este oare mișcător să vedem pe acest om concentrînd întrega sa putere de creație, toată dorința sa pasionată, ca să dea naștere, în arta sa, la anume forme, să perfecționeze acele forme, să le sublimeze, să facă din ele un fel de prefigurare a produselor științei, cele ce vor aduce contactul pămîntului nostru cu cosmosul? Căci este sigur: în fundul conștiinței lui găsim acel dor de cunoaștere și de contopire cu imensitatea vag presimțită a universului, pe care-l întîlnim la oamenii de știință. „Am căutat toată viața mea esența zborului", zisese el cîndva.

„Coloana infinită" își are originea și ea în aceleași avînturi și impulsuri. Prin 1914—1918, el este atras cu o forță irezistibilă de calitățile lemnului. În această perioadă l-am vizitat pentru prima oară pe Brâncuși, în atelierul său din Montparnasse. Atelierul, foarte vast, era în întregime ocupat de enorme bîrne de lemn vechi, late și lungi, aduse dintr-un sat din Bretania, unde se dărîmaseră mai multe case. Unele peste altele, aceste bîrne așteptau mîna artistului. Aspectul pe care-l oferea interiorul atelierului era cît se poate de curios și de bizar. Te-ai fi crezut într-o peșteră misterioasă, în care un ciclop adunase material și-și pregătea instrumentele de

lucru cu care să transforme acel material în obiecte de care să se minuneze lumea. Discuțiile purtate atunci s-au rezumat mai ales la explicațiile, pe care ni le-a dat artistul, în cuvinte înțelepte și precise, domol spuse, despre atitudinea sa, atît de nouă atunci, față de materialul din care era executată o operă, de importanța în execuție și de individualitatea pe care o are orice material, de rolul acestuia în reușita finală a unei lucrări. Dragostea și înțelegerea profundă a artistului pentru valoarea materiei cu care lucra era impresionantă. În piatră de pildă, spunea el, trebuie să tai, să sapi, ca să ajungi acolo unde se ascunde subiectul, căci el nu e oriunde în blocul de marmură și artistul trebuie să-l descopere încetul cu încetul, analizînd, meditînd și cioplind; în lemn, fibrele și direcția acestora îți dictează cum să porți instrumentul de care te servești, ca să obții ritmul cerut de specia fiecărui lemn; la metalul lustruit, totul depinde de cum va cădea pe el lumina. Erau tot atîtea probleme de care se auzea prea puțin și convingerea cu care erau spuse, competența celui care ani de zile le experimentase, impuneau. În fond, ele demonstrau că atitudinea artistului subiectivist, a celui care își închipuie că inspirația și virtuozitatea sînt totul în opera de artă, este nu numai lipsită de valoare reală, dar și falsă.

M-am despărțit de Brâncuși plin de admirație pentru acest om, mic de statură, trădînd, sub hainele lui largi și albe de praful pietrei lucrate, un trup voinic și mîini de o îndemînare aproape miraculoasă. Gîndul îmi rămăsese mai ales la ochii lui mici, dar pătrunzînd ca săgeata, la mobilitatea feței cînd gravă, cînd visătoare, cînd surîzînd puțin maliții, însă cu multă înțelegere umană.

Au urmat în viața artistului evenimente despre care a vorbit toată presa Europei și a Americii: excluderea, ca indecent, a unui bust, „Portretul prințesei X", de la Expoziția oficială din Paris; un proces cu administrația vămii americane, care considerase un exemplar al „Păsării măiastre"

ca un instrument de metal și nu ca operă de artă; o comandă a unui maharajah de Indore, pentru trei exemplare ale „Păsării măiastre", în trei materiale deosebite, ce trebuiau, împreună cu o statuie reprezentînd Spiritul lui Budha, să fie așezate în jurul unui bazin, într-un mic templu care urma să fie executat tot de Brâncuși și în vederea căruia desenase unele proiecte.

Cu cîteva săptămîni înainte ca artistul să meargă în India pentru dispozițiile finale ale acestui templu, el călătorește în țară, la Tg. Jiu, unde, în parcul orașului, înalță frumoasa „Poartă a Sărutului" și plantează renumita „Coloană infinită", înaltă de 30 de metri și o masă rotundă de piatră, cu scaune tot rotunde în jurul ei.

Ultimele opere ale lui Brâncuși, cele două variante ale „Broaștei țestoase" sînt din 1943. Sculptorul care, conform maximei pe care o repeta adesea, ca regulă în viața unui artist demn de o înaltă calificare, crease ca un zeu, poruncise ca un rege și muncise ca un sclav, se mulțumește, după această dată, să facă socluri la unele statui, să mai șlefuiască altele. Puterea sa inventivă sleise. Curînd se va și îmbolnăvi, și-și va petrece cea mai mare parte a timpului în patul din atelierul său, pe care cu nici un preț nu vru să-l schimbe cu unul dintr-o casă de sănătate, cîntînd uneori cîntecele ce-i vin în memorie din tinerețe și vorbind, după cum ne spun martorii, mai mult românește.

Moare în 1957.

De la prima mea vizită, l-am mai văzut o dată, împreună cu Steriadi, care-i era un bun prieten, în toamna anului 1937, în atelierul din Impasse Ronsin nr. 11. Nu mai erau acolo imensele bîrne de lemn de altădată. În această perioadă, Brâncuși era mai ales preocupat de sculptura în piatră și în metal lustruit. Asemenea opere, instalate pe platforme mobile, se învîrteau în fața noastră. M-a cam surprins, și nu tocmai favorabil, acest fel de prezentare, ca-

re-mi amintea vitrinele coaforilor de dame din Paris. „Torsul de tînăr", „Adam și Eva", unele exemplare din „Cocoș", „Șeful", „Socrate", cum și bizarele statui reprezentînd „Vrăjitoarea", „Himera", toate în lemn, care fuseseră executate mai înainte, erau sau în muzee, sau undeva în atelier, mai în umbră.

A urmat o masă pregătită de artist, așa cum făcea întotdeauna cînd primea vizitatori și o conversație în legătură cu ceea ce vedeam, care a durat cel puțin două ceasuri. Ce izbea din nou în persoana lui Brâncuși și ceea ce îmi lăsase o amintire de neuitat de la prima întîlnire era noblețea rustică a înfățișării sale, suplețea și preciziunea mișcărilor trupului, rămas vînjos și tînăr. Cu vremea, părul oarecum hirsut, deși barba îi era mai îngrijită, se umpluse de fire albe ce încadrau un obraz sculptat parcă în fildeș. Trăsăturile, de o rară distincție, erau rezultatul vieții aproape ascetice pe care o ducea și al meditației care îi umplea tot timpul zilei; căci nu-i în arta sa o trăsătură de daltă în piatră sau în lemn care să nu fie gîndită înainte de a fi pornită. Vorba îi era domoală, clară, lung judecată, ca la țăranii noștri bătrîni. În acea seară domnea parcă în jurul lui ceva din seninătatea artistului care a ajuns în sfîrșit la adevărul suprem al artei. Indiferent dacă ești sau nu de acord cu acel adevăr, simți că momentul e solemn și demn de memorare. În mijlocul conversației calme, artistul deveni însă deodată pasionat și violent: „Michelangelo este numai carne", declară el, înțelegînd prin aceasta preocuparea constantă a marelui florentin pentru exactitatea musculaturii anatomice. Această caracterizare neașteptată, exprimată cu un fel de necaz, de dispreț chiar, m-a impresionat, bineînțeles, defavorabil. La reflecție însă, mai tîrziu, ea mi-a dat de gîndit. Cine îndrăznește să vorbească astfel despre unul dintre cele mai mari genii ale omenirii înseamnă că se simte în stare să pună în locul „cărnii" ceva tot atît de important

pentru evoluția artei, însă nou și diferit. Și Brâncuși putea avea această pretenție, în acel moment, cînd cea mai mare parte a operei sale în marmură, în lemn și în bronz fusese executată. De fapt, carnea n-a existat totdeauna în sculptură; ea apare mai ales de la Renaștere încoace. N-a existat la popoarele de veche civilizație și creatoare de artă, ca egiptenii, de pildă, nici la popoarele primitive, și nici în arta populară de pretutindeni. Iar în ce privește arta populară a țării de origine a lui Brâncuși, sculptorul se hrănise cu ea în copilărie și în adolescență, îi cunoștea toate implicațiile. Era deci natural ca autorul „Cuminteniei pămîntului", al „Coloanei infinite" și al „Păsării măiastre" să vadă în această direcție viitorul sculpturii. Din această artă populară, ca sentiment adînc, a izvorît o mare parte a inspirației sale. De atitudinea sa față de temele acestea și față de materialul și procedeele de execuție de care se servise poporul, sute de ani de-a rîndul, trebuie să ținem seama dacă vrem să înțelegem motivele adînci ale artei lui Brâncuși. Și dacă nu poate fi vorba de o lipsă de sinceritate la artiștii anonimi, aparținînd popoarelor care au practicat asemenea genuri de artă, tot așa nu putem pune la îndoială sinceritatea lui Brâncuși. Arta lui o putem sau nu admira. Ea nu este didactică, ca este în primul rînd intelectuală. Dar exemplul lui, frumoasa și cinstita lui viață de artist creator sînt determinante ca să ne convingem că numai cu o sinceritate absolută, cu o muncă neîntreruptă de fiecare zi, cu înțelegerea și cunoașterea materialului de care ne servim, analizat și prețuit, așa cum fac adevărații oameni de știință, identificîndu-ne cu aspirațiile nobile ale vremii noastre, numai așa vom face o artă serioasă, capabilă să intereseze generația noastră și pe cele viitoare.

CONCLUZIE

La sfîrșitul acestor analize, presupunem că este clar pentru cititor că punctul nostru de vedere n-a fost admirativ; el a avut în vedere o relatare obiectivă, pentru cunoașterea situației reale a artei contemporane. Și, presupunînd că toate aceste mișcări înnoitoare din secolul al XX-lea au luat naștere fiindcă artiștii doreau mai ales să se poată exprima sincer și cu toată libertatea, ele ne autorizează și pe noi să fim sinceri și să ne luăm libertatea unei aprecieri personale. Cu ce concluzie părăsim deci această trecere în revistă a celor mai revoluționare tendințe pe care le-a cunoscut vreodată arta? Evident, este incontestabil că orice nouă experiență, reușită sau nu, este un fenomen demonstrativ fecund și util. Ea ne arată ce este posibil de realizat și în ce direcție se poate merge înainte cu folos, și ce nu este posibil de continuat și reprezintă o piedică peste care nu se poate trece, deci o oprire în loc.

Dar, să continuăm atitudinea noastră de cercetător obiectiv și să intrăm în domeniul practic. Am constatat, fără excepție, că la începutul tuturor acestor mișcări revoluționare s-au găsit unul sau mai mulți artiști care au pus toată pasiunea de care erau capabili, toată rîvna și știința lor, ca să lărgească domeniul artei și posibilitățile de a se exprima ale artistului. Acest lucru nu trebuie să fie niciodată uitat și nici confundat cu atitudinea celor veniți mai în urmă,

cei care numai au aderat la mișcare și care nu sînt, cei mai mulți, decît imitatori și beneficiari ai rezultatelor obținute de promotori, și uneori ai succeselor pe care aceștia le-au obținut, în tendința de a-și aduce la îndeplinire idealul la care aspirau, luptînd cel mai adesea cu mari greutăți. Trebuie, prin urmare, să facem o deosebire între unii și alții; și chiar dacă o mișcare sau alta nu ne satisface din punctul de vedere estetic, prin originea ei, ea trebuie considerată, dacă avem convingerea că a fost sinceră, cu alți ochi decît practica luată de-a gata de imitatori și plagiatori.

Mai mult încă. Mai totdeauna la începutul acestor mișcări inițiatorii pornesc după lungi preocupări și pregătiri, după meditații și încercări practice repetate, în vederea realizării ideilor lor; ei nu iau nimic de-a gata, și, dacă se depărtează de tradiție, este că instinctul ori judecata, sau ambele, îi obligă la aceasta. Din această pricină, ei merită să fie toți respectați și, de fapt acum, cînd mă gîndesc la activitatea lor, la sfîrșitul unor analize mai amănunțite și mai adînci decît dacă m-aș fi plimbat numai printr-o expoziție a unui grup sau altul, îmi dau seama de tot avantajul pe care arta l-a avut de pe urma mai tuturor acestor inițiative, fără deosebire, fiecare din ele aducînd ceva nou, utilizabil sau nu, dar nou, fruct al străduințelor, al pasiunii și al ingeniozității unui artist sau unui grup de artiști. Singur suprarealismul, sau cel puțin o bună parte din el, cu excesele și cu absurditățile la care a dat naștere, chiar dacă în mijlocul lui se găsesc oameni atît de dotați din punct de vedere al meșteșugului, ca Picabia, ca Dali și alții, mi-a lăsat o impresie negativă, mergînd uneori pînă la o dezaprobare totală, din pricina orgoliului, a vanității și a dorinței unui succes de scamator care-i ședea la bază.

Totuși, ca un fel de memento pe care l-aș adresa, nu retrospectiv mișcărilor care au avut loc pînă acum și care

au terminat prin a nu mai fi active, și nici participanților lor care mai sînt în viață, căci aceasta n-ar avea sens, ci celor în devenire, oarecum, și în special artiștilor noștri care își închipuie că se înnoiesc, punînd pe ei o haină străină și mai veche, numai pentru că-i deosebește de tradiție și li se pare că le dă un aer mai distins, e să nu uite că arta nu poate să fie scoasă din sfera umanului, adică a unei reprezentări care să corespundă, nu neapărat unei realități mărginite, ci unei realități larg cuprinzătoare, ieșită adică din contactul sincer și deci original al artistului cu omul și cu natura, fiindcă altfel arta riscă atrofierea și chiar moartea, mai curînd sau mai tîrziu.

S-a afirmat că la baza diverselor curente moderniste stă inteligența. Nimic mai fals, după părerea mea, decît această afirmație. În esență, modernismul se supune inconștientului, subconștientului, onirismului și chiar nebuniei la origină. Că pentru a se explica aceste origini insolite în istoria artei a fost nevoie de o adevărată acrobație intelectuală este cu totul altceva și nu trebuie să se facă confuzie între origini și explicații.